N 13

Nosferatu

REVISTA DE CINE
OCTUBRE 1993 600 PTAS.

Sara Torres:
Jean-Pierre Melville ante el espejo
Carlos F. Heredero, Antonio Santamarina:
El cine negro de Melville
"Pierre o las ambigüedades"
M. Vidal Estévez:
La *nouvelle vague* y Jean-Pierre Melville
José Enrique Monterde:
El silencio en las sombras
Ocupación y Resistencia en el cine de Jean-Pierre Melville
Carlos Losilla:
El teorema del espejo y el sombrero
La madurez de una puesta en escena

JEAN-PIERRE MELVILLE

PROXIMO NUMERO:
Ciencia Ficción USA / Años 50

Nosferatu
REVISTA DE CINE

Director del PATRONATO
MUNICIPAL DE CULTURA:
José Antonio Arbelaiz

Director de NOSFERATU:
José Luis Rebordinos

Equipo de redacción:
Jesús Angulo, Sara Torres

Han colaborado en este número:
Carlos Aguilar, Miguel Angel Barral, Quim Casas,
Dolores Devesa, Carlos F. Heredero, Carlos Losilla,
Francisco Llinás, José Enrique Monterde, Yves Montmayeur,
Pablo Pérez Rubio, Alicia Potes, Antonio Santamarina,
M. Vidal Estévez

Responsable de comunicación:
Manu Narváez

Fuentes iconográficas:
Archivos de Carlos Aguilar,
British Film Institute,
Filmoteca Española, Dirigido,
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Foto de portada:
Yves Montand, en **Círculo rojo**

Diseño, maquetación, tratamiento imágenes,
y arte final:
Toni Galindo y Anna Obradors

Fotolitaje:
VideoCys

Fotomecánica color:
Ernio, S.L.

Montaje Fotolitos:
Lurkol

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Edita:
Patronato Municipal de Cultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIAN
Tfno.: (943)481157 / Fax: (943)430621

Distribuye:
Ediciones Paidós
Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

INDICE

Jean-Pierre Melville ante el espejo, **Sara TORRES** 4

El cine negro de Melville. "Pierre o las ambigüedades",
Carlos F. HEREDERO y Antonio SANTAMARINA 12

La *nouvelle vague* y Jean-Pierre Melville, **M. VIDAL ESTEVEZ** 26

El silencio en las sombras. Ocupación y Resistencia en el cine
de Jean-Pierre Melville, **José ENRIQUE MONTERDE** 38

El teorema del espejo y el sombrero.
La madurez de una puesta en escena, **Carlos LOSILLA** 48

Héroe y fatalismo: la muerte liberadora en el Cine Negro de Melville,
Pablo PEREZ RUBIO 58

Jean-Pierre Melville por Jean-Pierre Melville, **Carlos AGUILAR** 64

Jean-Pierre Melville: el Maestro de Ceremonias,
Yves MONTMAYEUR 70

Jean-Pierre Melville: una bibliografía, **Francisco LLINAS** 72

Filmografía, **Dolores DEVESA** y **Alicia POTES** 74

Las películas de Jean-Pierre Melville, 80
Yves MONTMAYEUR
Quim CASAS
Jesús ANGULO
Miguel Angel BARRAL
Carlos AGUILAR

Este número de "Nosferatu" está dedicado a la memoria de Isabel Ausin, nuestra compañera y amiga.

Y también a la de Lola Gaos, Juan Esterlich y Marcel Oms, con los que compartimos momentos que nunca olvidaremos.

Jean-Pierre Melville en ***Deux hommes dans Manhattan*** *(1959)*

J.P. MELVILLE

Jean-Pierre Melville ante el espejo

Sara Torres

En la historia del cine conocemos a más de una heroína y sin duda a varios héroes marcados por el odio. Pero el personaje del que ahora vamos a hablar, Jean-Pierre Melville, estuvo desde siempre marcado más bien por el amor: amor ante todo hacia el universo simbólico de la literatura y del cine de los Estados Unidos de América, de los cuales tomó muchas pautas de su arte: su gusto por el riesgo violento de los héroes solitarios, los meandros de la amistad viril sellada por el combate entre la lealtad y la traición, las sórdidas tramas gangsteriles, los coches que derrapan y los neumáticos que chirrían durante las persecuciones de madrugada... Por tomar, hasta su nombre lo tomó de un gran creador literario de la orilla oeste del Atlántico.

Pero también compartió muchas de las fascinaciones y bastantes de los trucos de los directores americanos. Para empezar, su visión realista de lo imprescindible que resulta para quien desea ser popular ante grandes masas un sabio manejo de la publicidad en torno al nombre propio e incluso a la figura distintiva que uno intenta vender a los demás. El gran sombrero tipo Stetson y las gafas oscuras se convirtieron en una especie de logotipo de su perfil, que sirvió para distinguirle de sus colegas franceses y subrayar su parentesco con los grandes directores yanquis que más admiraba. Pero así mismo adoptó muchos modos del Hollywood dorado, el gusto por la exhibición de la fortuna que se complace en impresionantes Rolls-Royce blancos (en cuanto pudo se compró uno), la veneración de todo lo que fuese *glamour*, exceso y derroche de dinero o de salud. También cultivó la admiración por las grandes estrellas, animales cinematográficos lujosos y casi frágiles: se

empeñó en encontrar en Jean-Paul Belmondo o Alain Delon los replicantes ideales de vacas sagradas como Clark Gable, Cary Grant o Bogart. Melville no sólo intentó hacer cine "a la americana", sino ser en todo lo posible un director "a la americana". Desdeñó convertirse en una figura intelectualoide, pese a haber apadrinado el movimiento más intelectual del cine francés de la posguerra, la *nouvelle vague*, y prefirió dejarse confundir con algún rudo profesional de *western*. Incluso llegó a decir que todo el buen cine no puede ser más que una especie de *western*, lo que debió poner nervioso a más de uno por entonces y desde luego hoy le ganaría las peores antipatías de un Jack Lang y otros defensores de la "identidad" francesa amenazada por las multinacionales. Escuchémosle: *"No he podido remediar demostrar un poco mi fascinación por el* western. *Es difícil hacer otra cosa que* westerns. *El* western *es el cine, es la forma más perfecta de espectáculo cinematográfico"*.

Sin embargo, no debe creerse que Jean-Pierre Melville fuese un simple imitador de los modos y maneras del buen cine americano (*"el buen cine americano, esa redundancia"*, como decía Michel Foucault) sino que quizá fue el director con voz más inconfundible y propia de toda su generación. Una cosa es que le gustase el cine del otro lado del Atlántico y otra que cultivase desvergonzadamente el *pastiche*. Por el contrario, sus primeras películas pertenecieron a un género que pudiéramos llamar cine intelectual, de corte literario, incluso cine poético. *"Por aquel entonces* -dijo luego Melville hablando de sus comienzos- *no me disgustaba la poesía en el cine ni me asustaba. Fue luego cuando comprendí que puede llegar a ser peligrosa"*. En cualquier caso, ni **Le Silence de la mer** (1947), ni **Los niños terribles** (*Les Enfants terribles*, 1950) ni **Quand tu liras cette lettre** (1953), es decir, ninguna de sus películas hasta **Bob le Flambeur** (1955) tuvieron nada que ver -al menos explícitamente- con géneros como el *western* o el cine negro, los más admirados por Melville, con especial predilección por el *western* pues llegó a decir que *"todos mis guiones originales sin excepción son* westerns *transmutados"*. Por supuesto nos referimos al *western* o al cine negro clásicos, de cámara digamos distanciada y objetiva. Su horror por los primerísimos planos y hasta por el exceso de primeros planos le hizo poner pegas incluso a directores que le gustaban, como Hitchcock, y rechazar la nueva película del oeste propugnada por Sam Peckinpah, especialmente dos de sus obras más famosas, **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969) y **Mayor Dundee** (*Major Dundee*, 1965).

De Grumbach a Melville

Su verdadero apellido, como ya hemos indicado, no fue Melville sino Grumbach. Es un apellido típicamente judío y que Jean-Pierre cambió mucho antes de pensar en dedicarse al cine, durante su juventud, cuando luchó en la resistencia anti-hitleriana. ¡Incluso fue condecorado por méritos militares bajo el nombre del autor de *Moby Dick*! Según cuenta, no fue sin embargo la historia de la gran ballena blanca (que por entonces aún no había traducido magistralmente al idioma francés Jean Giono) su libro preferido de Hermann Melville, autor al que admiraba junto a los otros dos grandes talentos literarios americanos del siglo pasado, Edgar A. Poe y Jack London. El libro de Melville que más le había impresionado era *Pedro o las ambigüedades*, una de sus obras menos conocidas y más turbias, en las que se plantea de modo un tanto confuso pero impactante una trama incestuosa. La preferencia por esta novela del escritor americano no es casual: muestra la faceta oscura y también ambigua del mismo Jean-Pierre Melville, sus propias complejidades sexuales quizá nunca del todo asumidas, que su cine apunta pero nunca se decide a desvelar. Quizá ello explique su fama de hombre excesivamente arrogante, secreto, solitario y quizá también demasiado púdico. Una especie de samurai cinematográfico como el gángster que él reflejó en sus películas...

Grumbach-Melville había nacido en París, el 20 de octubre de 1917. Su familia eran judíos alsacianos que provenían de Delfort, villa que hoy incluso tiene una calle que lleva su nombre. La madre era judía practicante, mientras que el padre y el tío tenían ideas socialistas: el primero llegó a tener un cargo en el partido y el segundo fue redactor de su periódico. Antes de llegar al cine, la fascinación de Jean-Pierre fue el espectáculo. En contra de lo que parecen creer algunos de sus estudiosos, no pensemos que el director nació cinéfilo: llegó a serlo a partir de su interés devoto por otras formas de arte narrativo. Según él mismo cuenta *"me acerqué al espectáculo en mi primera infancia por la lectura de obras de teatro -ilustradas con fotos- que entonces se publicaban en la colección La Petite Illustration. Después, me sentí atraído por el circo. Más tarde, el* music-hall... *¡Eso sí que era espectáculo! El* music-hall *era algo perfecto. En esa época me interesaba mucho más que el cine porque poseía también la palabra y la música. Por lo mismo, el teatro me interesaba porque tenía lenguaje. El cine ocupaba para mí la tercera posición. Cuando yo iba al cine por la tarde en mi barrio era*

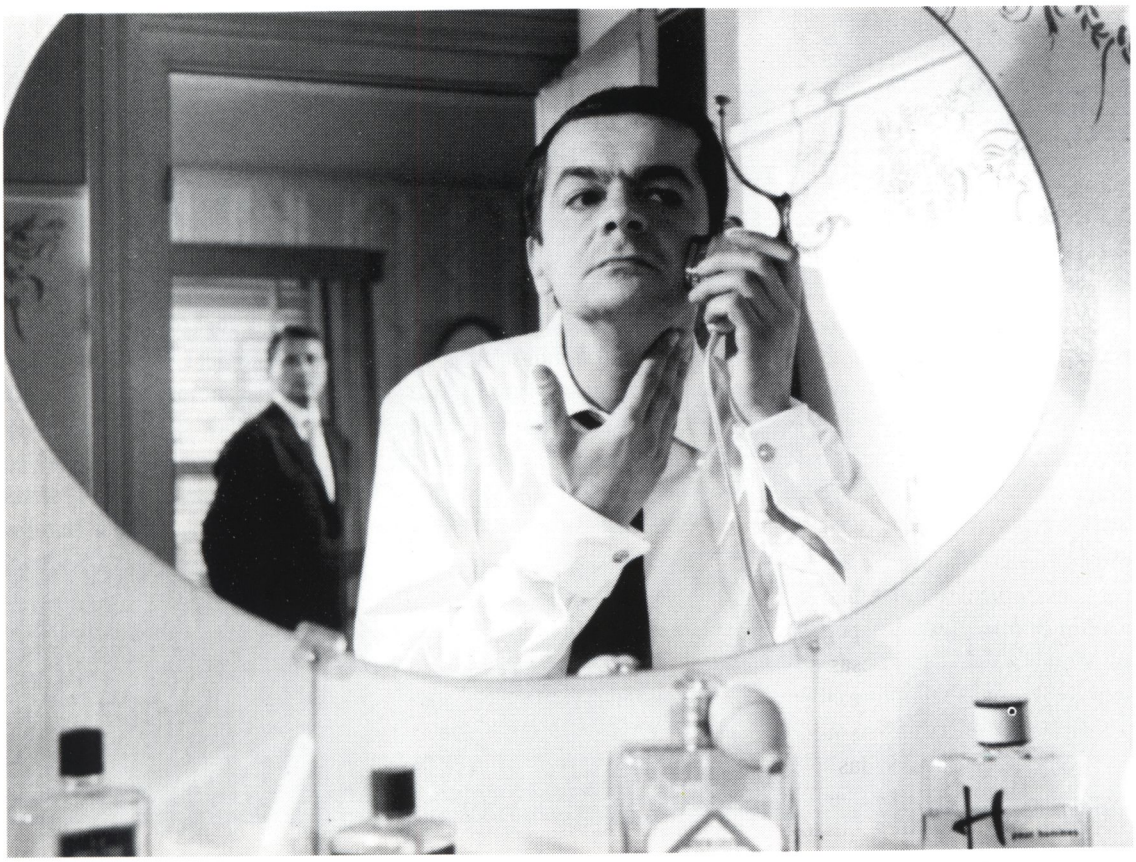
evidentemente para ver un film mudo, y yo me sentía terriblemente frustrado. Por fin un film me marcó realmente: fue ***White Shadows in the South Seas****, de Van Dyke y Flaherty, donde se pronunciaban las primeras palabras jamás dichas en la pantalla:* '¡Civilización, civilización!'. *Fue en 1928, bastante antes de ver* ***The Jazz Singer****".*

Su primer contacto con la imagen móvil se debió sin duda a la Pathé Baby que le regalaron a los seis años y con la que filmaba desde la ventana de su casa a los transeuntes de la Chausée d'Antin donde vivía, los perros, los anuncios, etc... Pero esas películas ingenuas le interesaban poco. En cambio le gustaban mucho más las realizadas por otros, de modo que el proyector Pathé Baby sustituyó a la cámara de la misma marca. Así comenzó a alquilar sus primeros *westerns*, y también películas de Harold Lloyd, Chaplin, Buster Keaton, etc... tomadas del amplio catálogo de Pathé Baby, en el que figuraban un resumen y una foto de cada film. Tal fue la base de su cultura cinematográfica, según él mismo reconoce. Más tarde apareció el cine hablado y entonces el hechizo se completó hasta hacerse totalmente irresistible. Desde las nueve de la mañana hasta las tres de la madrugada, asistía en un cine de su barrio -el Paramount- a una serie infinita de películas de todo género, aunque con precoz pero indudable predilección por el cine americano en sus géneros pioneros más característicos. Su película fetiche de esa época, cuyo recuerdo hechizado le acompañó toda la vida, fue **La cabalgada** (*Cavalcade*, 1933) de Frank Lloyd. Muchos años más tarde admitió que *"no podía dominar la pasión absoluta de tragar películas todo el tiempo, todo el tiempo, todo el tiempo"*. Completó este intenso masaje fílmico en el estudio fotográfico de un tío suyo que era anticuario, con quien aprendió a revelar películas y también los primeros rudimentos técnicos de un arte que luego debería ser el suyo. Fue también ese tío quien le dio su primera lección de estética. Una tarde le puso delante de dos sillones estilo Luis XV, aparentemente iguales y le dijo: *"Aquí tienes dos sillones que se parecen, pero uno de ellos tiene mucho valor y el otro no. Míralos bien y luego debes decirme cuál es el más hermoso y por tanto el más caro"*. Melville no se equivocó en su elección y el tío, muy contento, le pronosticó que a partir de entonces ya sabría en su vida la diferencia esencial que hay entre lo bello y lo demás. Este tío, junto a su hermano mayor y sus padres son las personas que más influencia tuvieron sobre el joven Melville, si hemos de creer a éste. Su padre en particular, al que elogia por hacer gala de un humorismo a lo Jules Renard. *"Es algo que ya no existe* -lamenta Melville- *porque los hombres ya no tienen humor"*. Sin duda su propio caso es una prueba de ello, porque si de algo adolece seriamente su obra es de falta de humor, con la posible excepción del papel de Paul Meurisse como inspector Blot en **Hasta el último aliento** (*Le Deuxième Souffle*, 1966) y poco más. Sin embargo, su amigo Howard Vernon nos comentó que en sus últimos años Melville tenía el proyecto de hacer una comedia a lo Billy Wilder: hubiera sido curioso poder asistir al resultado de tal proyecto.

Melville hizo su bachillerato en el liceo Condorcet de París. De esos años los recuerdos que guarda no son precisamente académicos. Con otros compañeros del liceo formaron una especie de banda de *voyous* que operaba en torno a la estación de Saint-Lazare. También frecuentaban la *cité* Jeanne d'Arc, en Montmartre, una especie de patio de Monipodio de callejuelas que no admitían automóviles y donde los policías rara vez se aventuraban. Allí se refugiaban los jóvenes que habían cometido algún delito y allí aprendió a conocer el futuro director de **El confidente** (*Le Doulos*, 1962) ese mundo turbio, marginal, desesperado pero no carente de cierta poética de la transgresión. La *cité* Jeanne d'Arc acabó antes del comienzo de la guerra, pero su recuerdo y el de los escarceos semi-ilegales de la banda de la estación Saint-Lazare marcaron la adolescencia poco dócil de Jean-Pierre. Sin duda en ese ambiente aprendió Melville cosas más importantes para su carrera que las que pudieron enseñarle sus esforzados maestros del liceo Condorcet...

Nunca pensó seriamente en estudiar una carrera porque desde un

Hasta el último aliento *(Le Deuxième Souffle, 1966)*



El confidente
(Le Doulos, 1962)

comienzo tuvo claro que quería dedicarse al cine y nada más. En 1938 hacía su servicio militar en Fontainebleau cuando le ocurrió uno de esos encuentros con que regalan los dioses a sus elegidos. Iba paseando por la carretera con un amigo cuando ve delante de él a otro transeunte, vestido con pantalones y calzado de ciclista. Su nuca le recuerda el cuello de toro de Eric Von Stroheim y, por hacer reír a su amigo, se acerca al desconocido y le repite la réplica de Stroheim a Pierre Fresnay en **La gran ilusión** (*La Grande illusion*, 1937): *"De Boeldieu, from man to man, come back"*. El hombre interpelado era el mismísimo Stroheim. Le estrechó vigorosamente la mano, le dio su tarjeta de visita y le abrazó después, igual que un general que acaba de imponer una condecoración. En cierto modo así lo vivió el joven Melville, sintiéndose condecorado cinematográficamente por el gran Eric. Toda su vida lamentó no haber llegado a tiempo para haber contado con él en una de sus películas...

Al estallar la guerra, Grumbach-Melville se acuerda de que es judío y decide unirse inmediatamente a la resistencia anti-hitleriana. Aunque sus simpatías políticas juveniles fueron de extrema izquierda, poco a poco es la figura de De Gaulle la que le conquista: otra conversión estilo André Malraux, por cierto muy razonable en su momento. En 1940, Melville pasa a Bélgica, de ahí embarca hasta Brest, cruza Francia a pie y llega hasta Marsella, ciudad *canaille* y resistente donde aumenta sus conocimientos sobre el *milieu* gangsteril pero también adquiere nociones sobre la resistencia y su ejército de las sombras. Después toma la ruta de los Pirineos para llegar a Londres, como tantos compatriotas deseosos de combatir el nazismo. Es detenido en la España franquista, donde pasa seis meses de reclusión, que luego le alentarán en un proyecto no cumplido de hacer una película significativamente titulada "El yugo y las flechas". Por fin llega a Londres, donde viste el uniforme inglés de los *spahis*. Hizo la campaña de Italia, desembarca en Provenza y finalmente llega la liberación y su desmovilización en 1945. Durante todo este tiempo, siempre que las hostiles circunstancias se lo permiten, sigue viendo cine y más cine: son las películas las que le sirven para jalonar su memoria de esos años, para relacionarse con sus compañeros de combate, para conservar el aliento en los momentos difíciles y cara a la muerte acechante.

Es paradójico que entre algunos cinéfilos españoles Jean-Pierre Melville haya tenido fama de haber adoptado una actitud ambigua durante el periodo de la ocupación. La realidad, como queda dicho, fue muy diferente y todas las personas consultadas que conocieron durante esos difíciles años a Melville han confirmado que su compromiso antinazi y antipetainista fue inmediato e inequívoco. Especialmente asombrado quedó el actor Howard Vernon, amigo personal de Melville, cuando le expresamos en París estos rumores

que habían corrido por nuestro país. ¿De dónde proviene pues esta confusión? En primer lugar, del paso que tuvo el futuro director desde una posición muy izquierdista a su admiración por De Gaulle, acompañada de un desencanto cada vez mayor del comunismo. Como él mismo explica: *"La noción de progreso ha sido durante mucho tiempo el distintivo e incluso el monopolio de la izquierda, pero sabemos sin duda ahora que es precisamente en los estados capitalistas donde se han hecho los mayores avances progresistas a favor de los trabajadores y los miserables. A los veintidós años y en veinticuatro horas, dejé de ser comunista"*. Como debe recordarse, uno de los mitos más duraderos de los cincuenta y los sesenta -sobre todo en un país sometido a una dictadura fascista como España- consistía en que todo el que no fuese comunista, sobre todo si tenía veleidades anticomunistas, era prácticamente fascista. También debió contribuir a la imagen escorada hacia la derecha de Melville su pasión cinematográfica por los Estados Unidos, que por entonces ni siquiera había visitado y a donde más tarde sólo fue un par de veces, siempre en estancias breves. Esa mitomanía yanqui se expresó más adelante en pequeños pero significativos detalles de sus películas, que pese a estar situadas en Francia tienen teléfonos públicos a la americana o puertas en las que se lee *exit* y nunca *sortie*. En cualquier caso, el sindicato de técnicos cinematográficos -como otros muchos campos de la cultura francesa después de la guerra- estaba plenamente en manos comunistas cuando Melville intentó comenzar su carrera en el séptimo arte. Los responsables del sindicato, entre los que se encontraban figuras destacadas de lo que iba a ser la *nouvelle vague* como Autant-Lara, hicieron la contra todo lo posible a Melville. Cuando éste fue a solicitar su carnet de asistente, le exigieron que presentara primero el contrato firme de algún proyecto. Melville les explicó que precisamente se le negaba ese contrato porque carecía del carnet del sindicato. En ese círculo vicioso querían por lo visto tenerle envuelto... Es curioso que, años más tarde, al recordar estos incidentes que boicotearon el comienzo de su obra, Melville se muestra comprensivo con sus hostigadores. Después de todo, intentaban defender el cine de un excesivo intrusismo de cualquier advenedizo. Así que su postura, cuando el propio Melville formó parte de la comisión de censura del Centro Nacional de Cine que concede las subvenciones a nuevos realizadores, se hizo más próxima a la de quienes se opusieron a él en sus inicios... Desde luego, el mundo da muchas vueltas, porque aún más espectacular fue el tránsito del ultracomunista Autant-Lara hasta el partido de Le Pen en el que acabó sus días, ya nonagenario.

El primer cometido como director de Melville fue un homenaje a una de sus pasiones anteriores al mismo cine: el circo. En 1946, nada más acabar la guerra, intentó hacer una película que rindiera tributo al payaso más admirado del momento; Beby, el último de los grandes *clowns*. El cortometraje se tituló **Vingt-quatre heures de la vie d'un clown** (1946) y fue un fracaso total, por culpa de la inexperiencia del joven realizador. La película que adquirió difícilmente en aquella Francia de posguerra estaba en mal estado y cuando llegó el momento de sincronizar el sonido descubrió que Beby no sabía leer y por tanto era incapaz de repetir el papel escrito para él. En fin, el resultado fue algo que Melville pretendió olvidar durante toda su vida, o por decirlo con sus mismas palabras: su pecado original.

Melville, director, productor, guionista...

A partir de 1947, contra viento y marea, se lanza Melville definitivamente a su carrera como director cinematográfico. Entre esa fecha y 1972 rodará trece películas, produciendo él mismo once de ellas. Si exceptuamos dos de ellas, **Los niños terribles** -adaptación de la novela homónima de Jean Cocteau- y un film de encargo, **Quand tu liras cette lettre** (1953), todas las demás versan sobre las dos grandes obsesiones de su vida: el ambiente gangsteril mitificado por el cine negro americano (con toques también de la narrativa tipo *western*) y la resistencia francesa. Pero así mismo comparten otras caracteristicas que les dan su perfil distintivo. Se le conceda el nivel de genio o maestría que se quiera, lo que nadie puede dudar es que el cine de Jean-Pierre Melville tiene indudable personalidad. Veamos por qué.

Melville concibe sus películas no tanto a partir de argumentos o de intrigas como de tipos: de ahí la suprema importancia que para él tiene encontrar el actor adecuado. Sus films más logrados son aquellos en los que se realiza el acoplamiento feliz con un rostro, una actitud, un protagonista. Quizá no pueda decirse que todas las películas en las que contó con un buen actor fueron redondas, pero sí que todas las que no tuvieron una de estas presencias mágicas resultaron fallidas. Su primera película, **Le Silence de la mer**, que deseaba realizar desde que leyó la célebre novela de Vercors durante la guerra, quizá no hubiese sido nunca filmada de no haber encontrado en Howard Vernon el protagonista deseado. Melville había visto a Vernon en un papel muy secundario de otro film e inmediatamente pensó en él para el suyo. Un día que el actor via-

El ejército de las sombras *(L'Armée des ombres, 1969)*

jaba tranquilamente en metro por París fue abordado por un caballero que le entregó una tarjeta donde podía leerse: "Jean-Pierre Melville, cineasta". Quedaron citados para que Melville le explicara su proyecto y a partir de entonces trabaron una amistad hecha de colaboración y complicidad. En cambio otra película, **Los niños terribles**, resultó fallida porque uno de los protagonistas -Edouard Dhermitte, un joven cuyo talento como pintor admiraba Melville- fue impuesto por Jean Cocteau en el reparto.

Sin duda los pivotes esenciales de las mejores películas melvillianas fueron actores como Jean-Paul Belmondo, Alain Delon o Lino Ventura. A partir de cada uno de ellos, de su compostura física y de su presencia, brotó el film que protagonizaban. Melville tenía la fascinación de la estrella, del carisma evidente pero impalpable del que el ojo de la cámara se enamora. Se trata sin duda de otra de sus características próximas al estilo de producción americano. Pero también responde a fantasmas mucho más íntimos y difícilmente asumidos, pues no podemos olvidar que en todas sus películas Melville -según confesión propia- puso mucho de su mundo privado, de sus obsesiones. La homosexualidad de Melville se trasluce más en su estilo cinematográfico de lo que quizá él mismo consintió revelar en su vida, pues oficialmente llevó una conducta de hombre casado y heterosexual relativamente dentro de los cánones convencionales. Pero sus películas sólo funcionan cuando la cámara, es decir, el propio director, se enamora del protagonista y le rodea de un aura trascendente.

Esto es algo que nunca ocurre con sus personajes femeninos. Se ha hablado de la misoginia de Melville, pero quizá fuese más exacto referirse a su sincero desinterés por las mujeres, al menos en la pantalla. Son personajes que aparecen y cumplen su papel de víctimas o de cebos, pero nunca la cámara se deleita en ellas ni les concede preeminencia. Las dos únicas excepciones pertenecen a sus dos películas de la resistencia: la protagonista de **Le Silence de la mer** y el papel de Simone Signoret en **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969). Cuidadoso como fue de los mínimos detalles en cuanto al vestuario o armamento de sus protagonistas masculinos, el propio Melville reconoce que nunca concedió especial atención a la indumentaria de las mujeres que aparecieron en sus películas. Incluso es notable que los protagonistas de Melville nunca pelean entre sí por una mujer, como tantas veces se ve por el contrario en el *western* o en el cine negro. Esta tendencia se va acentuando según transcurre su carrera, quizá porque la mayor seguridad en sí mismo y su mejor posición en la industria del cine le permiten entregarse a sus gustos personales con mayor independencia. En algunas de sus últimas películas las mujeres prácticamente han desaparecido y el papel de Catherine Deneuve en la que cierra su filmografía es un pegote incómodo que parece deberse más

bien a exigencias comerciales que a ninguna necesidad narrativa.

Un mundo de hombres, pues: hombres irrepetibles, lacónicos, cerrados sobre sí mismos, atormentados por la ambición o por el patriotismo, implacables en la ejecución de sus deseos. Hombres que se traicionan o que son fieles hasta la muerte a quien quieren y a lo que creen. Pero por lo general el mal y el bien no son categorías nítidamente perfiladas en las películas de Melville, sobre todo en las que tratan de marginales y gángsters. Hay una ambigüedad en sus planteamientos que también resulta claramente deudora de los mejores *thrillers* americanos. Los policías no encarnan el lado de luz ni los maleantes monopolizan los aspectos negativos, éticamente negativos, en sus filmes: más bien existe un reparto de papeles convencional, como en una partida de juego o en una especie de ballet, según el cual cada uno va arrastrado por su destino, con sus propias normas y su propio código. En ocasiones, diríamos que cumplen movimientos rituales, como en ciertas películas del cine japonés. Esta ritualización de gestos y caracteres da a las películas de Melville parte de su sabor más personal: son filmes de acción, pero de una acción a veces casi congelada, ritualizada en preparativos y miramientos que son más importantes para la narración que el propósito mismo que se proponen alcanzar.

Y todo ello dentro de un ambiente urbano sorprendentemente despoblado. El cine negro de Melville transcurre como es lógico en ciudades, en grandes ciudades incluso, pero en ciudades que en gran medida han perdido sus habitantes. Calles vacías, nocturnas, las afueras de las urbes, los límites imprecisos de barrios por los que pasan pocos automóviles y ningún peatón. Ese ambiente desolado evoca algo así como las grandes praderas americanas por cuyo paisaje cabalgan los héroes solitarios del *western*. El destino de los personajes de Melville nunca es el del hombre-masa, casi ahogado por la multitud de sus iguales, sino la fatalidad singular que aisla al individuo y le deja solo frente a sus enemigos y frente a sus propias pasiones. Quizá más que hablar de cine negro deberíamos aplicarle a Melville la calificación de *western* urbano.

Pese a que en diversas ocasiones expresó que descreía de la amistad, la vida y la obra de Jean-Pierre Melville estuvo mucho más marcada por las amistades que por ningún otro signo. Si debemos creer los testimonios de quienes le conocieron, sólo tres mujeres parece que influyeron sobre su existencia de forma decisiva, siempre de un modo particularmente maternal: su propia madre, en primer lugar, su mujer luego, con la que se casó el mismo año en que rodó su primer largometraje y su hermana. En cambio disfrutó numerosas amistades importantes, como la primeriza de Jean Cocteau o luego la de Jean-Luc Godard, con quien llegó a ser uña y carne. De su relación con este último nos deja el siguiente testimonio: *"He amado mucho a Godard, le he amado demasiado como para hablar de él como hablaría de cualquier otro. Go-*

Círculo rojo
(Le Cercle rouge, 1970)

Crónica negra
(Un Flic, 1972)

dard es un chico al que amé prodigiosamente. No nos separamos prácticamente durante meses, yo diría que casi durante años. Yo le comprendía, sabía que es un personaje patético, aceptaba sus errores y sus excesos, desde luego, porque cuando uno ama a alguien no le critica, y poco a poco le he visto dirigirse hacia el abismo. No soy del tipo de gente que dice: ya lo había previsto yo..., pero pese a todo la caída y la desaparición de Godard yo la había previsto. Sobre todo a partir del momento en que comenzó a ser adulado por causa de malentendidos. Y a este respecto, creo que Louis Aragon tendrá siempre una inmensa responsabilidad en la caída de Godard". Otra de sus vinculaciones más personales fue la que tuvo con el cámara Henri Decaë, a quien tuvo a su lado en la mayoría de sus películas. En cuanto a su relación con Alain Delon, baste señalar que se cruzaron cartas más propias de amantes que de simples amigos y cuantos les vieron juntos testimonian la fascinación casi hipnótica que el actor ejercía sobre el director.

Fueron estas amistades y la indudable admiración que despertaba en algunos de sus colegas (Melville mismo se había convertido en un personaje, en un tipo como los que habitan sus películas) los que le propiciaron la mayoría de sus trabajos como actor episódico. Aunque también aparece en el *cast* de una de sus propias películas, **Deux hommes dans Manhattan** (1959), cabe recordar las apariciones de Melville en filmes como **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959) donde compone la figura de un escritor inspirado en la aparición de Nabokov en un célebre programa literario de la televisión francesa. También podemos encontrarle en **Les Drames du bois de Boulogne** (1947), de Jacques Loew, en el **Orfeo** (*Orphée*, 1949) de Jean Cocteau, en **Un amour de poche** (1957) de Pierre Kast (donde interpreta un comisario de policía, papel con el que debió disfrutar especialmente) y en el **Landrú** (*Landru*, 1962) de Claude Chabrol. De todos estos amigos y realizadores, lo más granado del cine francés de su tiempo, no admite sin embargo Melville especiales influencias. Al contrario, reivindica que es él quien marcó a varios de ellos, como por ejemplo Bresson. Del único que acepta haber recibido lecciones es del sin duda grande Jacques Becker, admirando sobre todo su film **La evasión** (*Le Trou*, 1959).

Su última película, **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972), fue un considerable fracaso. La relación con Delon se había hecho crecientemente conflictiva, los excesos pasaban una factura cada vez más alta al cuerpo deteriorado. Jean-Pierre Melville sólo tenía cincuenta y seis años, pero ya estaba *a bout de souffle*. Los amigos y los admiradores protestaron luego, como siempre ocurre en tales casos: *"no tenía derecho a dejarnos tan joven..."*. De eso, nadie puede juzgar. No sabemos si tuvo tiempo para ajustarse una vez más su sombrero frente al espejo, como Belmondo al final de **El confidente**. Esos espejos que siempre le gustaba sacar en sus películas, ese eterno espejo de la cámara que todo lo ve, el espejo ante el que la vida pasa y se pierde... Cierto día de 1973, Melville partió hacia el reverso ignoto de los espejos.

Círculo Rojo
(Le Cercle rouge, 1970)

El cine negro de Melville

"Pierre o las ambigüedades"

Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina

1. A modo de introducción

En el espacio de veinticinco años en que transcurre su andadura cinematográfica, Jean-Pierre Grumbach (alias Melville) dirige solamente trece películas, de las que ocho se inscriben en el territorio de la serie negra. El primero de sus títulos dedicados a explorar el universo del *milieu* aparece en 1955 (**Bob le Flambeur**) y desde entonces hasta el final de su filmografía, impuesto por la muerte del director en 1973 (cuando había escrito ya los doscientos planos iniciales de un nuevo *polar*, con el título provisional de "Contre-Enquête"), sólo abandona la representación fílmica del hampa en dos ocasiones: **Léon Morin, Prêtre** (1961) y **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969).

La obra de un cineasta que dedica diecisiete años de su vida a filmar apenas quince horas de celuloide bañado en la ambigüedad negra de la *pégre* francesa despierta, cuando menos, una justificada curiosidad. Heredero directo del Jacques Becker de **Touchez pas au grisbi** (1954) y admirador sin límites del John Huston de **La jungla del asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950) -las dos películas que confluyen en las imágenes de su primera incursión por el hampa-, Melville es el eslabón de transición entre el cine negro francés de posguerra -con el Becker de **París, bajos fondos** (*Casque d'or*, 1952) a la cabeza- y el *polar* de José Giovanni -otro heredero de Becker, para quien escribe la última película de éste: **La evasión** (*Le Trou*, 1959)-, cuyas aportaciones abren la puerta a la derivación moderna del género a partir de 1966. El mismo año, precisamente, en el que una de sus novelas le proporciona a Melville el material narrativo para realizar **Hasta el último aliento** (Le *Deuxième Souffle*, 1966), la película que éste considera como su primera aportación "verdadera" al cine negro.

Claro está que se trata de un eslabón particular. Completamente aislada, encerrada sobre sí

misma y frecuentemente incomprendida, la serie negra melvilliana camina progresivamente hacia la abstracción formalista con una radicalidad y una intransigencia que relativizan hasta el límite cualquier posible parentesco con sus homólogos del género, ya sean éstos sus precursores o sus epígonos. Un aislamiento que está reforzado, además, por la desconexión de su universo ficcional -sujeto paciente de una "dictadura de la forma"- respecto al ámbito referencial al que aluden. Nada hay más alejado del realismo y del testimonio social, en definitiva, que los ocho largometrajes negros de Melville.

Se puede decir que la radiografía de este "lobo estepario" sobre el mundo del hampa toma del cine negro americano todo el sistema de signos iconográficos y del cine policíaco francés sus convenciones narrativas para zambullirse, con este equipaje como señuelo, en el universo fronterizo de la ambigüedad moral: ya sea ésta la que subyace al comportamiento de quienes habitan fuera de la ley, ya sea la que ocultan las fuerzas del orden o bien la que invade las relaciones entre unos y otros. Al penetrar en las resbaladizas y equívocas coordenadas de la ambivalencia y de la turbiedad, se entra de lleno en *chez Melville*: un universo poético que se alimenta del conocimiento íntimo del mundo que retrata, pero que se expresa visual y dramáticamente en una esfera autónoma por completo desgajada (amputada) de lo real.

En ese territorio de certezas que se desvanecen y de valores que fluctúan (en la definición de los personajes, en el desarrollo de las situaciones y en el sentido del relato) emerge un discurso tozudo, casi paranoide, sobre la indefinición de la ética en medio de un ambiente (el *milieu*) donde rigen férreos códigos morales y sacrosantas reglas de juego que lo hacen impenetrable y que le permiten perpetuarse a sí mismo. Un discurso articulado sobre ocho piezas fuertemente personalizadas -*"Yo me narro a mí mismo a través de mis películas" / "Hacer un filme es ser todos los personajes a la vez"*, insiste el director (1)- y que bien podría tener por enunciado "Pierre o las ambigüedades", parafraseando el título de Herman Melville que impactó tanto a Jean-Pierre Grumbach como para adoptar como seudónimo el apellido del autor de *Moby Dick*.

Ocho largometrajes que expresan también una evolución interna y que, en una taxonomía de urgencia, pueden ser agrupados en tres bloques formados, respectivamente, por un prólogo, una etapa de búsqueda y un período de afirmación. Al primero pertenecen **Bob le Flambeur** (1955) y **Deux hommes dans Manhattan** (1959); ambos componen un díptico de cierta promiscuidad con la dimensión documentalista y que Melville ha identificado como "período experimental". En la segunda se inscriben **El confidente** (*Le Doulos*, 1962) y **El guardaespaldas** (*L'Aîné des Ferchaux*, 1962) para desembocar en la más estilizada **Hasta el último aliento** (1966): antesala directa de la orgullosa afirmación que supone, en su tercera etapa, **El silencio de un hombre** (*Le Samouraï*, 1967) como primera piedra de la estilización manierista y casi desafiante por la que se deslizan después **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) y **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972).

La primera fase y la última de esta evolución se corresponden con guiones originales escritos por el propio Melville. En la etapa inicial, marcada por la frescura de lo documental, porque el cineasta va explorando -ya con plena voluntad de autor completo- las formas de introducir en la ficción ambientes que conoce personalmente (el *milieu* de Pigalle) o a los que se siente cercano (el periodismo). El resultado son dos títulos sobre los que gravita su presencia personal: leyendo el comentario en *off* de **Bob le Flambeur** o interpretando a uno de los protagonistas en **Deux hommes dans Manhattan**. En el último período, sin duda, porque la férrea solidificación de un estilo ya casi totalmente abstracto requiere el máximo despojamiento de la anécdota en busca de la dimensión ética; en definitiva, estructuras de relato muy personales y difíciles de encontrar en la literatura.

Entre medias queda el intervalo de búsqueda, construido a partir de novelas de Pierre Lessou, George Simenon y José Giovanni respectivamente. Textos que el director utiliza como apoyatura argumental para separarse de su autobiografía y para explorar con detenimiento el universo del hampa en sus interioridades más comprometidas. Son éstas las películas de mayor entidad narrativa, las que pivotan sobre un relato más abigarrado y complejo, por cuyos vericuetos y meandros el estilista Melville llega incluso a perderse en más de una ocasión.

2. Sobre los héroes y sus códigos

Jugadores impenitentes (**Bob le Flambeur**), periodistas sin escrúpulos (**Deux hommes dans Manhattan**), asesinos esquizofrénicos (**El silencio de un hombre**), atracadores frustrados y policías alcohólicos (**Circulo rojo**)... las películas negras del director se encuentran habitadas por una extensa y variopinta galería de personajes cuya tipolo-

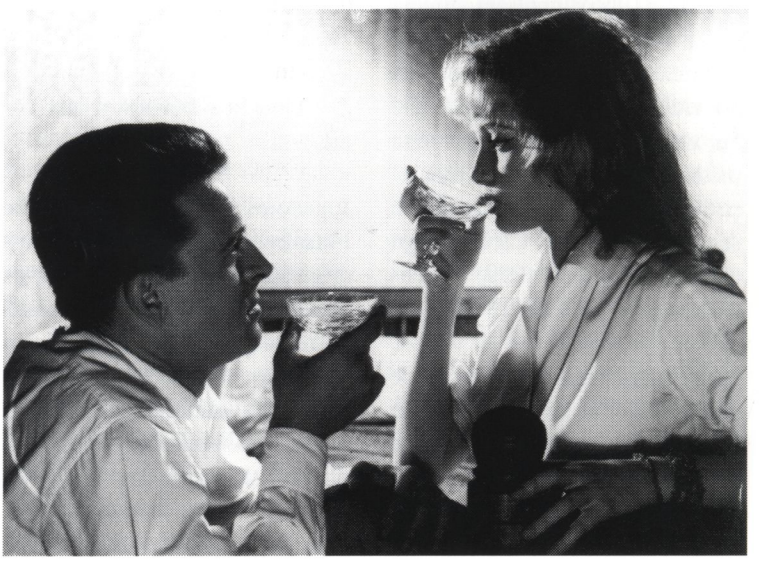
gía se ajusta, sin embargo, a las tres categorías básicas de seres de ficción que pueblan, con paranoica insistencia, el universo melvilliano: policías, truhanes y gángsters.

Dentro de estos tres grupos, Melville establece una separación nítida entre gángsters y lo que el cine policíaco francés llama *trouand* y que, por similitud del significante y para no perder la referencia filmográfica del término galo, se traduce aquí por truhanes y no, como tal vez sería más correcto, por delincuentes o hampones. Para el director de **El ejército de las sombras,** los gángsters son -dentro de su particular y estilizado *milieu*- la representación máxima del crimen organizado, los directores de escena de la trama que envuelve a policías y delincuentes comunes. Son también, por lo general, los dueños -y los mejores clientes- de los clubes nocturnos y de los restaurantes de lujo y aparecen definidos visualmente -por influencia del cine de gángsters norteamericano de los años treinta- a través del grueso habano que sujetan con frecuencia entre sus dientes. En la construcción argumental Melville les suele hacer cumplir una función secundaria como instigadores y beneficiarios de los atracos o como testigos mudos (primeros planos encadenados de sus rostros acechantes) de la visita policial a sus locales. En otras ocasiones, sin embargo, su enfrentamiento con los truhanes que participan en sus atracos o con los asesinos a sueldo que contratan constituirá el núcleo narrativo del filme (**Hasta el último aliento**) o la variante argumental que precipite su final (**El silencio de un hombre**). En general, no obstante, cuanto mayor es su presencia en la narración mayor peligro parece amenazar al héroe melvilliano, que ve añadirse así un factor nuevo de incertidumbre a su azarosa existencia.

Por debajo de ellos, situados a ambos lados de la frontera difusa que separa a las fuerzas del orden de los fuera de la ley, policías y truhanes forman en el cine de Melville el anverso y el reverso de una misma moneda. Lazos de amistad los unen en ocasiones (el inspector de **Bob le Flambeur** se define, reiteradamente, como un amigo de éste mientras lo busca para prevenirlo de que conoce sus intenciones de atracar el casino), en otras se profesan el respeto mutuo de dos contendientes que cumplen escrupulosamente en sus enfrentamientos las reglas del juego (Gu y el inspector Blot en **Hasta el último aliento**), en otras, por fin, se confunden sus papeles al utilizar para conseguir sus fines los mismos métodos (en **El silencio de un hombre**, Jeff Costello obliga a mentir a Jeanne para lograr una coartada y otro tanto tratará de hacer el comisario para destruirla).

A medida que avance la filmografía melvilliana esta confusión de papeles se irá haciendo cada vez más evidente y la mentira, el chantaje y hasta el asesinato se convertirán también y sobre todo en las armas favoritas de la policía. Así, si el comisario de **El silencio de un hombre** no duda en afirmar -desvelando sus métodos fascistas que, sin embargo, le permitirán confirmar después sus sospechas- la supremacía de los medios sobre los fines durante su entrevista con Jeanne, tampoco el inspector Mattei dudará en chantajear a Santi, en **Circulo rojo**, para convertirlo en su confidente ni el inspector de **Crónica negra** -el policía más abyecto de la filmografía melvilliana- titubeará al asesinar a Simón para evitar que éste delate a Cathy, su compinche y, a la vez, la amante del inspector. De este modo, la semejanza de los métodos que emplean unos y otros acabará por convertirse en el signo de la ambigüedad moral que rodea a ambos mundos, condenados a enfrentarse y a entenderse, en el universo imaginario de Melville, por los siglos de los siglos.

Ni que decir tiene de nuevo que, a pesar del complejo haz de relaciones que se entreteje en ese artificial ambiente del hampa, el antiguo admirador de Poe omitirá sistemáticamente en sus ficciones (a diferencia de lo que sucede en el cine negro norteamericano) cualquier referencia a la realidad social e histórica del momento y construirá sus historias de forma tal que el motor de las acciones de sus personajes nunca serán los deseos de enriquecimiento y ascenso social de éstos: Maurice, en **El confiden-**



Bob le Flambeur *(1955)*

El confidente
(Le Doulos, 1962)

te, participa en un desvalijamiento sin importancia después de haberse apoderado de un sustancioso botín; Gu, en **Hasta el último aliento**, olvida el fruto de su atraco y renuncia a su huida por tratar de lavar su honor; Simón, por su parte, se siente, en **Crónica negra**, un artista casi tan grande como Van Gogh y organiza atracos más por una especie de placer infantil -¿recuerdo tal vez de sus antiguos juegos con maquetas y trenes eléctricos?- que por necesidad económica...

Truhanes como Maurice, como Gu, como Simón, pero también como Bob o como Jansen son, precisamente, los verdaderos héroes melvillianos, seres desarraigados -a veces incluso marginados dentro del propio mundo del hampa- a los que su creador niega de forma obsesiva, y película tras película, la posibilidad del amor, pero a los que permite disfrutar de una cierta forma de amistad generalmente no confesada y a veces de matiz homosexual (**El guardaespaldas**). En el retrato que Melville traza de ellos aparecen con insistencia como hombres que viven ya sin ninguna esperanza, que han apostado fuerte en la vida y han perdido -como confiesa Gu a Manouche- y que buscan la muerte como última solución al absurdo de la existencia. Se trata siempre de hombres solitarios, acosados por gángsters y policías, y que sólo parecen sentirse vivos a través del ejercicio de una forma cualquiera de violencia, llámese atraco, venganza o asesinato.

La soledad -aludida de forma explícita en la cita que abre **El silencio de un hombre** (2)- es precisamente el rasgo común de todos esos truhanes a partir del cual el director francés irá construyendo sus itinerarios vitales, sus particulares caminos de autodestrucción. El punto de partida de la intriga melvilliana se sitúa, precisamente, en las habitaciones y cuartos claustrofóbicos -más parecidos a celdas de prisión o a refugios clandestinos que a espacios habitables- donde el héroe habita y donde puede sentirse a solas consigo mismo y disfrutar de una cierta libertad, a veces violada por la intrusión de la policía. Fuera de esa especie de claustro materno que lo protege, éste deberá enfrentarse -como plantea acertadamente José Mª Latorre (3)- a la dura *"lucha por la supervivencia"* en la que -conforme Melville previene en el prólogo de **El confidente**- sólo cabrán dos opciones: morir o mentir. Inútil decir que, a partir de esta disyuntiva vital, la mentira se convierte en la moneda de cambio corriente en las transacciones verbales entre los personajes llegando, incluso, a dominar en ocasiones toda la atmósfera narrativa del filme como ocurre en **El confidente**, donde todos los protagonistas mienten de manera deliberada y sistemática, y, de forma más subterránea, en **El silencio de un hombre**, donde una cadena de mentiras se sucede: los gángsters engañan a Valérie que engaña a Costello que engaña al comisario...

Sin embargo, frente a lo que a veces resulta habitual en el cine negro, no son la mentira, la delación o la traición los ejes fundamentales sobre los que gira la dramaturgia de tales películas.

Por el contrario, estas tres operaciones se deducen de la elección previa de una de las dos opciones básicas antes aludidas (morir o mentir) o, dicho en términos que explican mejor el funcionamiento interno de esta dramaturgia, de haber elegido entre el silencio (la muerte) o la palabra (la vida).

Como ya sucedía en el primer largometraje del director (**Le Silence de la mer**), donde, para no traicionarse, dos campesinos franceses negaban la palabra al oficial nazi que ocupaba su granja, en sus películas de serie negra el hecho de hablar se encuentra íntimamente unido a la delación y, por consiguiente, a la traición. De ahí que en su particular retrato del mundo del hampa no sólo "hablar demasiado" sea considerado un defecto grave -como se encarga de reprochar Bob a Paulo: *"Tu parles"*-, sino también hablar de forma inconsciente cuando uno está ebrio, como le advierte Silien (¡un confidente!) a Maurice.

Por tanto, la norma de conducta más intachable será, aparentemente, la del truhán que, sorteando las trampas del lenguaje y evitando los riesgos de la delación, elegirá el silencio como forma de vida (*"sabía que no revelarías mi nombre"*, le dirá Rico a Corey en **Círculo rojo** y eso mismo podría aplicarse también a Maurice -*"el silencio es su estilo de vida"*-, Gu, Bob, Costello...) y se expresará -volviendo a José Mª Latorre (4)- antes por el gesto (sincero) que por la palabra (falsa). Al elegir, sin embargo, el silencio el héroe de estas historias se habrá condenado inevitablemente, pues no sólo habrá renunciado de facto a la mentira y, consiguientemente, a continuar luchando por su supervivencia, sino que habrá escogido la segunda opción del dilema melvilliano: la muerte, es decir, el suicidio. Este será el caso de Gu en **Hasta el último aliento**, Vanel en **El guardaespaldas**, Montand en **Círculo rojo**, Simón en **Crónica negra** y, sobre todo, Jeff Costello en **El silencio de un hombre** (crónica fría del suicidio de su protagonista).

Dando un paso más allá, se puede afirmar también que en la dramaturgia de Melville -lo que no deja de ser algo novedoso en el cine negro- la oposición fundamental no se establece entre policías y truhanes (la ambigüedad, como vimos, preside sus relaciones, y sus papeles y métodos son intercambiables), sino entre truhanes (el silencio) y confidentes (la delación). Sólo cuando -como en **Hasta el último aliento**- la policía transgreda las reglas del juego y, tendiéndole una trampa, haga hablar a Gu creyéndose éste entre hampones, la oposición con las fuerzas del orden será frontal y la muerte del inspector Fardiano, inevitable.

Una prueba bien expresiva -habría muchas más- de la importancia extraordinaria que, en estas historias, tienen los confidentes para la policía la aporta el inspector Mattei en **Círculo rojo** al confesar a Simón: *"No hay policías sin informadores, como tú sabes"*, y la certifica, en este mismo filme, el inspector general de servicios cuando, al examinar el expediente personal de Mattei, solicite, para poder valorarlo de forma debida, la lista de los informadores de éste. Por ello mismo, cuando los confidentes fracasen o no cumplan con su cometido, los policías deberán sustituirlos en su labor de escuchas ya sea instalando micrófonos en las guaridas de los asesinos a sueldo (**El silencio de un hombre**), ya sea interviniendo líneas telefónicas (**Crónica negra**), ya sea tendiendo trampas a los atracadores para hacerlos hablar, como en el caso descrito de **Hasta el último aliento**.

Dentro de ese artificioso, extremadamente artificioso, *milieu* los confidentes ocupan -con una función por completo distinta- el mismo espacio que los detectives en el cine negro: la tierra de nadie y de contornos difusos que separa el bien y el mal, la ley y el crimen. En ese territorio donde las fronteras no existen y las certezas se difuminan, deambulan los informadores que, a diferencia de truhanes y policías, no tienen códigos de honor a los que asirse porque también los códigos se difuminan en esos parajes inciertos.

La ambigüedad será, por tanto, la única norma de conducta posible para ellos, una ambigüedad

El guardaespaldas *(L'Aîné des Ferchaux, 1962)*

Deux hommes dans Manhattan (1959)

que, dicho sea de paso, preside también las relaciones entre los héroes melvillianos y las mujeres de fría belleza (Christine Fabrega, Nathalie Delon, Catherine Deneuve...) que los acompañan en las ficciones. Durante el desarrollo de éstas resulta muy difícil discernir si es el amor o la comodidad emocional el sentimiento que une las trayectorias de ambos sexos, si bien las imágenes parecen confirmar la ausencia sistemática de la mujer del centro de atención de los protagonistas. No por casualidad, cuando éstos, conscientes de su final, se despidan literalmente de la vida para cubrir la última etapa de su andadura nunca dirigirán la mirada postrera hacia una u otra mujer, sino hacia esa especie de cubil o claustro materno que les ha servido de refugio hasta esos momentos.

La presencia femenina, determinante en el desarrollo argumental de **Bob le Flambeur** (Anne destapa el atraco; la mujer del croupier telefonea a la policía para denunciar la próxima ejecución de aquel) y, en menor medida, de **Deux hommmes dans Manhattan** y **El guardaespaldas**, va perdiendo protagonismo narrativo a medida que avanza la filmografía melvilliana hasta desaparecer totalmente de escena (**Círculo rojo**) o pasar a desempeñar un papel muy secundario dentro de ésta. Con la salvedad indicada de **Bob le Flambeur** -donde la visión de Paulo y Anne en la cama, y la conciencia del propio envejecimiento, precipitan a Bob hacia el atraco del casino-, en el resto de los filmes la mujer no es nunca -al contrario de la *vamp* del cine negro americano- la desencadenante de la intriga, sino alguien que aparece durante su transcurso y que, habitualmente, ayuda al héroe en algún momento de ésta: Thérèse, en **El confidente**; Jeanne en **El silencio de un hombre**... El amor, si existe, se encuentra siempre en segundo plano de la relación que une a los personajes de ambos sexos. No hay lugar para sentimentalismos en la tragedia.

3. Sobre el arquetipo y la iconografía

Truhanes, policías, confidentes y gángsters. Apenas hay figuras intermedias en el cine negro de Melville y, cuando éstas existen, su presencia visual es muy limitada y su funcionalidad narrativa no pasa de ser un eco de referencia: a veces importante para el reflejo moral del héroe, como sucede con todos los personajes femeninos a pesar de su escasa presencia en la pantalla (desde la jovencita ingenua y al borde de la prostitución interpretada por Isabelle Corey en **Bob le Flambeur** hasta la asesina sin escrúpulos a la que da vida Catherine Deneuve en **Crónica negra**). Frente a estos personajes secundarios, las figuras centrales que habitan el *milieu* fílmico melvilliano componen una galería bien delimitada y dibujada con precisión de miniaturista sobre unas tipologías esenciales.

También en la formulación clásica del cine negro americano, claro está, se pueden definir y

encontrar tipologías. De hecho, los protagonistas de aquel no son otra cosa que destilados esenciales de unos moldes arquetípicos multiplicados hasta la saciedad y rellenados de psicología o, cuando menos, de una cierta arquetipicidad psicológica. Ese "rellenado", precisamente, es el que Melville tiende a vaciar y a expulsar de unos personajes que no persiguen tanto adoptar la apariencia de "seres humanos", como constituirse en "representaciones esencializadas" de unos determinados modelos.

Los truhanes y los policías de Melville son figuras recortadas sobre un diaporama grisáceo y casi siempre deshumanizado, aunque en los primeros títulos de la serie todavía existe un espacio de fondo por el que se mueven con relativa facilidad secundarios, figurantes y comparsas cuya presencia contribuye a restituir la apariencia de una realidad viva. Los protagonistas, en cambio, son figuras construidas desde un conocimiento profundo del contexto al que pertenecen, pero idealizadas, estilizadas y convertidas en "personajes melvillianos", como le gusta decir a su creador. No son los hampones de Marsella ni los *flics* de París; son un compendio quintaesenciado de aquellos pasado por el filtro de una tipología representativa y modelada en términos míticos.

Desprovistos de necesidades cotidianas (no comen, no duermen, no hacen el amor, no tienen amigos), carentes de un pasado que gravite dramáticamente sobre el presente y despojados de servidumbres emocionales explícitas, estos personajes atraviesan la ficción con una indiferencia casi maquinal hacia su entorno y están descritos por Melville desde la exterioridad de su comportamiento: le importa la fisicidad y no la psicología, el gesto más que el verbo, el movimiento más que la motivación. Esta última, sin embargo, nunca está ausente, pero se desvela implícita o sumergida en la articulación del relato, en la geografía -saturada de sentido- que describen las acciones.

Acciones que pivotan sobre la gestualidad y la mirada, que tienen siempre carácter sustancial, que nunca se detienen para explicar el interior de los personajes (la rémora del psicologismo), sino que son, o tienden a ser, imágenes puras y rápidas, resumen expresivo y condensado de una esencialidad abstracta. Esta dimensión se acentúa, y llega hasta el hieratismo más descarnado, a medida que Melville avanza hacia la solidificación de su particular universo poético: un mundo progresivamente mineralizado donde la introspección psicológica en los caracteres deja paso a la exploración microscópica de los movimientos.

Hasta el último aliento
(Le Deuxième Souffle, 1966)

Todavía en **Bob le Flambeur**, e incluso en **Hasta el último aliento**, es posible rastrear los trazos de la humanización, las pinceladas (siempre fugaces y austeras, concisas y exactas) con las que el cineasta retrata a sus personajes. Se pueden ver en las interpretaciones respectivas de Roger Duchesne (**Bob le Flambeur**) y Lino Ventura (**Hasta el último aliento**), en las miradas del primero sobre la joven Anne o en la indignación del segundo cuando descubre que la policía lo ha convertido en confidente *malgré lui*. Después, la dialéctica entre el personaje y el arquetipo, entre el hombre y el mito (las dos voces que se escuchan y que a veces se disuelven en la ambigüedad) bascula ya definitivamente hacia los segundos términos de la ecuación.

En las últimas películas (a partir de **El silencio de un hombre**), los rostros parecen ya petrificados, las piezas humanas se mueven como en un tablero de ajedrez y sin apenas autonomía, como condenadas a repetir -de manera reiterativa y cíclica- los mismos gestos, los mismos movimientos, los mismos itinerarios. Allí donde el cine negro americano se detiene en dotar a sus figuras de una consistencia dramática interior, de un discurso psicológico propio que fundamente sus acciones, Melville se ocupa de trazar la silueta con minuciosidad y rigor hiperrealista para vaciarla y abstraerla de su dimensión psicológica. Lo que queda después es la carcasa esencial del mito.

Este diseño de los personajes, que más se parece a un molde escultórico que a un retrato, de-

El silencio de un hombre
(Le Samouraï, 1967)

manda una filosofía consecuente en la escritura de los diálogos. Ajustados y lacónicos, despojados de toda retórica explicativa, no son solamente deudores de la sequedad y de la concisión cortante de la literatura *hard boiled*, sino que responden a una opción existencial, estética y narrativa fuertemente encarnada en el "modelo melvilliano". En primer lugar, porque nacen de la ética del silencio, esa misma que -ya se ha explicado- rechaza el lenguaje por equipararlo (Melville es un pesimista existencial bastante trágico y torturado) a la mentira que puede cimentar una supervivencia edificada sobre la prostitución moral.

En segundo término, porque aquí el silencio es también una opción narrativa, un mecanismo articulador del relato que funciona como *"un constante no-dicho, un perpetuo fuera de campo del espacio y del tiempo"*, siguiendo a Jacques Fieschi, sobre el que se cimentan unas relaciones entre los personajes *"que no ceden jamás a su propia confesión"* (5). Un solo ejemplo entre decenas puede ilustrarlo: cuando Costello (en **El silencio de un hombre**) regresa al club para matar a la pianista, a la que evidentemente le une un sentimiento complejo que no es sólo de gratitud, y ella le pregunta *"¿Por qué Jeff...?"*, el silencioso samurai -que se sabe al final del camino y que, en el fuera de campo de una elipsis, ha vaciado antes el cargador de su pistola- sólo acierta a responder: *"Porque me han pagado"*. Es decir, se hace explícita la mecánica del relato, pero se mantiene elidido (sumergido en la ambigüedad) el sentido moral de la acción y la verdadera naturaleza de la relación entre ambos personajes.

En consonancia con la definición mitologizadora de sus héroes, Melville tiende a ritualizar sus movimientos, reiterados con la naturalidad de lo que se ha convertido ya en costumbre ancestral (cada vez que llega a su casa, Bob echa una moneda en la maquinita tragaperras que tiene a la entrada), repetidos con precisión maniática (el inspector Mattei alimentando a sus gatos -los gatos de Melville- cada vez que entra en su deshumanizada guarida) o ejecutados una y otra vez con la mecanicidad de un robot (Costello y Corey, ambos personajes interpretados por Alain Delon, mirando la hora en su reloj). Es ésta una liturgia paralela, como más adelante se verá, a la que preside la reiteración de los espacios y de los itinerarios y que exige del actor -a su vez- un modelo de interpretación volcado hacia el interior.

La dureza seca y áspera de los rostros se corresponde, en este universo de tensiones subterráneas, con la concentración interna de unas emociones que no solamente nunca se manifiestan a través del verbo, sino que tampoco afloran en términos de introspección psicológica. Melville pide a sus actores *"no expresar nada con el rostro como no sea el comportamiento, para que el mecanismo interior del personaje se haga explícito con una parte de misterio"* (6). Esta peculiar dirección de actores, interesada en trabajar lo que el director llama el *underplay*, conduce a una radiografía de la mirada y de la gestualidad en términos puramente "behavioristas" y, por tanto, ajenos a cualquier tentación psicologista.

Ante semejante restricción expresiva, la indumentaria externa de los personajes juega aquí una función cargada de sentido. Melville hieratiza y uniformiza a sus policías y truhanes por la vía del fetichismo: el sombrero, la gabardina, el revólver, los guantes blancos... no son únicamente los signos distintivos -acumulados y reiterados hasta la saturación- de unas figuras sumamente estilizadas y construidas como representaciones arquetípicas, sino también elementos que les definen en su interior. No es casualidad, a fin de cuentas, que Jeff Costello se vaya despojando primero de la gabardina y, más tarde, también del sombrero, cuando se dirige a ejecutar el último acto de su ceremonia particular.

Los citados elementos -iconos recurrentes en el género- aparecen desprovistos aquí de cualquier función realista o naturalista para convertirse (en ocasiones por vía metafórica) en imágenes condensadas de un estado de ánimo, de una premonición o de un sentimiento moral, pero -sobre todo- en vehículos de la mitificación: *"el héroe de mis películas negras es siempre un héroe armado. Lleva siempre un revólver. Un hombre armado es casi un soldado y por eso debe llevar uniforme (...). Además -aquí hablo para el cine-, un hombre que dispara con un sombrero puesto es mucho más impresionante que otro que lo hace con la cabeza descubierta"* (7).

Bajo estos hábitos omnipresentes, el héroe melvilliano se contempla a sí mismo -frecuentemente a través de los espejos- con cierta delectación narcisista: se ajusta la gabardina, reacomoda el sombrero y moldea la inclinación de su ala, recompone el ademán y emprende, casi siempre, el último itinerario que lo conduce hacia una muerte asumida. Hay en éste, y en muchos otros movimientos de los personajes, una mirada autocontemplativa del actor sobre su propia imagen, un juego de complicidad y de distancia simultáneas que es inherente a la puesta en escena: *"un juego basado sobre una especie de desdoblamiento sutil entre el aspecto convenido del personaje y la interpretación que le da el actor en el interior mismo del filme"* (8).

Si las películas negras de Melville son la representación estilizada de un mundo abstracto y lleno de ambigüedad, los héroes de estas ficciones atraviesan sus imágenes en representación permanente. Lo hacen revestidos de una iconografía sometida a un grado extremo de formalización estereotipada y tendente a inscribir a sus figuras arquetípicas en el interior de una dramaturgia fatalista que no es otra sino la de la tragedia.

El silencio de un hombre
(Le Samouraï, 1967)

4. Sobre la tragedia y los itinerarios

"La más importante de estas partes es la organización de los hechos, pues la tragedia es mímesis no de hombres, sino de acciones y de vida". Como si quisiera llevar hasta sus últimas consecuencias las prescripciones de la *Poética* de Aristóteles, Melville -que ha confesado varias veces buscar en su obra *"una forma moderna de la tragedia"*- organiza sus historias concediendo más importancia a los vericuetos -por otra parte previsibles- del argumento, a las acciones y a los itinerarios seguidos por sus personajes que a los personajes mismos, juguetes de un destino que los maneja a su antojo.

Desprovistos de pasado y con un futuro tan breve como el metraje del filme, los héroes melvillianos poseen la misma suerte de *fatum* que los personajes de la tragedia griega, son protagonistas de unos hechos que acaban por dominarlos completamente, que, en realidad, les dominan ya desde el comienzo del filme (*"he jugado y he perdido"* -dirá Gu-). Su discurrir por la pantalla se convierte de este modo en una especie de línea recta que los conduce de la nada a la nada sin solución de continuidad, sin posibilidad alguna de escapatoria: la afición al juego de Bob hará fracasar el atraco al casino; la necesidad de lavar su honor impedirá a Gu llevar a cabo su huida; Maurice morirá al intentar impedir el asesinato de Silien que él mismo había encargado a un matón...

En contraste con el cine negro americano, que considera al hombre como un sujeto predestinado al mal, en el cine de Mel-

Círculo rojo
(Le Cercle rouge, 1970)

ville será la conciencia de la culpabilidad del ser humano -como repite hasta tres veces el inspector Mattei en **Circulo rojo**- el punto de partida inicial de esa línea recta trazada por los personajes. Estos caminan como robots desde la "culpa", la soledad y el fracaso (varios de los filmes comienzan con el truhán encarcelado en prisión) hasta el "castigo" en un itinerario donde luchan menos por su supervivencia -a la que han renunciado desde su aceptación voluntaria del silencio- que por poder ejercitar -como apunta Melville en el prólogo de **Círculo rojo**- su único derecho: *"escoger el modo de morir"* (Peter Cowie). La muerte del protagonista a manos de la policía se convierte de esta forma en el último acto de un ritual orquestado por él mismo y cerrado finalmente sobre su propio cadáver.

Si al espectador no le espera ningún tipo de sorpresa sobre el devenir de los héroes melvillianos, otro tanto le sucederá también con los escenarios donde se desarrollan los acontecimientos, repetidos con maniática insistencia de unas películas a otras sin apenas variación. El club nocturno (guarida de los gángsters), la habitación claustrofóbica (refugio del héroe) y el lugar donde se comete el atraco o, en su defecto, donde se lleva a cabo la persecución constituyen los decorados en los que, de forma alternativa, se desarrolla la acción; en algunos casos, también, la comisaría de policía adquiere un papel protagonista como encrucijada donde fuerzas del orden y truhanes dirimen sus estrategias de acuerdo con los códigos del honor respectivos. En este supuesto, el carácter ritual y sacralizado de la representación se pone de relieve asimismo desde un principio, ya que cada personaje se comporta dentro de ese escenario -y del resto, aunque en ellos el ejemplo no sea tan evidente- de acuerdo con el patrón que le ha sido impuesto y que sirve para identificar, al mismo tiempo, el arquetipo al que pertenece: los confidentes cederán siempre ante los chantajes policiales y colaborarán con quienes los extorsionan; los truhanes guardarán mudo silencio; los comisarios e inspectores interrogarán sin ninguna esperanza de éxito a éstos y chantajearán a aquellos; el resto de personajes -como la pianista de **El silencio de un hombre**- deberá mentir si, conforme advierte el lema melvilliano, quiere seguir viviendo.

Una lógica implacable determina, pues, cada uno de los movimientos de estos personajes, condenados -cual modernos Prometeos, Sísifos o Tántalos- a repetir una y otra vez los mismos actos en las mismas situaciones, aunque el final no varíe nunca ni un ápice y la línea trazada sea siempre, en esencia, la misma. La reiteración de los escenarios por los que éstos transitan demuestra una vez más el carácter determinista de las ficciones, maniáticamente semejantes unas a otras y sólo modificadas por los vericuetos de la intriga en cada caso.

Como si se tratase de un gran maestro ruso de ajedrez, Melville construye sus narraciones a

partir de las combinaciones posibles entre estas piezas cuya equivalencia permanece siempre inalterable, pero cuyo valor depende de su posición en el tablero. Así, por citar un ejemplo, el atraco del casino, de la joyería o del furgón blindado aun siendo, fundamentalmente, siempre el mismo tendrá un significado completamente distinto para cada uno de los protagonistas de **Hasta el último aliento**, **Bob le Flambeur**, **Crónica negra** y **Círculo rojo**. Para Gu se tratará de una simple forma de obtener un dinero con el que comenzar una nueva vida; para Bob, de hacer un gran negocio cuando acecha la vejez; para Simón, de experimentar su creatividad artística; para Jansen, en fin, una manera de sentirse vivo y de poder combatir las pesadillas del *delirium tremens*.

Esta reiteración con la que la acción se concentra en los mismos escenarios, unida a la frecuente omisión narrativa de los desplazamientos físicos de los personajes, al convencionalismo del punto de partida argumental y a la repetición constante de situaciones idénticas (el atraco, el interrogatorio, la persecución...) y de esquemas narrativos da cuenta del grado de formalización extrema que alcanza, sobre todo en su última etapa, el cine de Melville, en el que lo que importa verdaderamente no son tanto las variaciones de los patrones preestablecidos como la manera de tratar los argumentos y, conforme apunta José Mª Latorre en relación con **El silencio de un hombre**, *"los pequeños detalles* (que) *ponen en primer término su dimensión trágica por encima de la narrativa"* (9). Es precisamente a través de detalles tan insignificantes como una mirada, un gesto, una mueca o una palabra por donde -en un sistema tan codificado como éste- Melville consigue humanizar -siquiera sea fugazmente- a sus personajes, mostrarles conscientes del destino fatal al que se dirigen tan derechos como la flecha hacia la diana y, al mismo tiempo, ofrecer su punto de vista acerca de sus criaturas. Fuera de esos momentos privilegiados, situados generalmente al borde del camino, el deambular de los personajes por los espacios trazados tiene lugar con rutina matemática y sin importar, en definitiva, cual sea la variante argumental que se introduzca en cada una de las películas.

Al actuar de este modo, Melville consigue dar la vuelta a las claves del género y logra que, por ejemplo, la descripción minuciosa y minimalista de los atracos a joyerías (**Circulo rojo**), a furgones blindados (**Hasta el último aliento**) o a casinos (**Bob le Flambeur**), la reconstrucción detallada de las persecuciones (**El silencio de un hombre**), de los asesinatos (**El confidente**) o de las ruedas de reconocimiento (**El silencio de un hombre**)... pasen a un primerísimo plano dentro del filme, adquieran un carácter casi mítico y se conviertan en el gozne alrededor del cual giran -como en la tragedia- argumentos y personajes.

5. Sobre la formalización y la escritura

Si el espacio narrativo predilecto de la tragedia melvilliana es la descripción microscópica de acciones que el cine negro clásico tiende a narrar apoyándose en la función agilizadora de la elipsis y en un montaje analítico sobre un ritmo trepidante, sus consecuencias más inmediatas serán la obsesión por la precisión topográfica de los itinerarios y la dilatación del tiempo fílmico para aproximarse al tiempo real. La primera encuentra una ilustración bien representativa en las persecuciones callejeras y subterráneas de **El silencio de un hombre**, donde la preocupación de Melville por la función narrativa del espacio y por la exactitud urbana de las localizaciones parece una derivación, dos años después, de la exhaustiva cartografía trazada por Eric Rohmer en **Place de l'Etoile** (10).

Por esta misma razón, la importancia y la funcionalidad de los detalles no sólo es dramática y de naturaleza trágica, como ya se ha explicado, sino también narrativa. De hecho, es la exploración minuciosa de los detalles la que se superpone a la dinámica de la acción o, mejor dicho, es esta última la que se subordina a la primera. El robo de la joyería en **Círculo rojo** o el asalto al tren de **Crónica negra** llevan esta prioridad hasta la frontera límite con la abstracción. En ambos casos, la narración se detiene y se desentiende del curso del relato en una descripción minimalista de acciones (algunas de ellas ínfimas o meramente funcionales) encadenadas unas detrás de otras con fría y distanciada mecanicidad.

Probablemente, la misma frialdad con la que Melville filma la violencia. No hay rastro de sangre, ni fogonazos, ni ralentís, ni coreografía de movimientos, ni complacencia de ningún tipo en la representación del asesinato. La brusquedad sonora de los disparos, la seca contundencia de un corte de montaje, la carencia absoluta de emociones en la ejecución, la ausencia de todo rasgo de espectacularización, provocan, en cambio, una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que produce escalofríos. Esta manera de retratar la violencia (que constituye el rasgo menos manierista de todo su cine) se detiene con exactitud fotográfica y mecánica en los detalles imprescindibles, pero se halla en las antípodas de la delectación morbosa o del subrayado enunciativo.

Crónica negra
(Un Flic, 1972)

A su vez, la puesta en escena de Melville carga de sentido todos y cada uno de aquellos detalles (filmados como una acumulación incesante de clímax narrativos casi moleculares) de forma que la narración alcanza una lógica de carácter determinista, cuya férrea cohesión interna no tarda en desvelar una dimensión casi litúrgica. Esta construcción, que aparece condensada en el interior de los atracos y de las persecuciones, puede extenderse al conjunto narrativo de cada película y desvela la forma de la tragedia anunciada de antemano; algunas veces, incluso, en los primeros planos del filme. La mirada desencantada de Bob sobre la imagen que le devuelve un espejo "irisado" y "sucio" al comienzo de **Bob le Flambeur**, el reflejo de Maurice en un espejo "roto", como su pasado, en la segunda secuencia de **El confidente** o el "fondo negro" y "premonitorio" que se abate sobre Jeff Costello cuando se mira al espejo, la primera vez que sale de casa, en **El silencio de un hombre**, confrontan ya a estos personajes con su inevitable destino.

Por otra parte, la concentración temporal de la acción conduce directamente hasta la dilatación del tiempo fílmico en el interior de cada una de esas *set pieces* (ya sean atracos, ya sean persecuciones) a las que Melville se entrega con tanta fruición. Como detecta Jacques Fieschi, este procedimiento *"instaura un sublime contraste entre el respeto hacia el tiempo real (...) y la artificialidad concertada de la representación"* (11); y esto sucede en el interior de un género que, *a priori*, se caracteriza por su velocidad narrativa y por su capacidad para conferir espectacularidad a situaciones parecidas. Véanse como contraste los dinámicos y puntillistas atracos (tan diferentes entre sí) de **Atraco perfecto** (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956) o **Rififí** (*Du Rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1955).

Esa misma dilatación (que en el asalto al tren de **Crónica negra** se expande ya hasta la frontera de la duración real) está presente también en toda la articulación narrativa. De hecho, la dilatación temporal fundamenta la ritualización de las acciones; el valor moral del silencio refuerza la carga de sentido depositada sobre la gestualidad (12) y la presión dramática que se deriva de la acumulación obsesiva de los clímax conduce a la desdramatización implícita en la estructura de la tragedia. El círculo (no necesariamente rojo) se cierra con plena coherencia.

Un grado tan alto de formalización no puede operar, claro está, sobre una representación de servidumbres realistas, y Melville lo ha repetido hasta cansarse: *"Yo no hago realismo. Hago un cierto* fantastique *que no aparece siempre en primer grado"* (13). El admirador sin límites del cine americano, y de **La jungla del asfalto** en particular, no busca tanto la restitución de una realidad como la recomposición de la imagen soñada y mítica de esa realidad: una opción

coherente con la estilización extrema a la que somete los escenarios y los decorados en sus películas.

Las comisarías de policía no son como las francesas, sino imitación de las comisarías que aparecen en los modelos americanos -el despacho del inspector en **El confidente** es una réplica exacta del filmado por Mamoulian en **Las calles de la ciudad** (*City Streets*, 1931)-, alguna que otra cabina telefónica o las ventanas de guillotina con estores de láminas metálicas tampoco existen en su país y las escaleras de incendio en las fachadas de los edificios son una reproducción del paisaje urbano neoyorquino (se pueden ver al fondo de una ventana en **El silencio de un hombre**). El decorado ambiental de la serie negra melvilliana es un eco del cine (de la fantasía) que alimenta a su creador.

No existe, sin embargo, una simple voluntad mimética en la multiplicación de estas referencias. El universo estético por el que se mueven truhanes, policías y gángsters se alimenta de los fetiches icónicos amados por Melville (desde el vestuario del héroe hasta los decorados por los que transita), pero estos elementos arrancados al mito se recomponen después *"sobre un fondo abstracto, un mundo desierto incluso cuando está habitado"* (14). Y ese mundo, en consecuencia, no es el reflejo realista del *milieu* o de la verdadera *pègre* francesa, sino la representación estilizada de un conjunto de códigos dramáticos y de convenciones espaciales que el cineasta utiliza valiéndose de ellas como si se tratara de *"las cortes europeas o los ambientes burgueses de los que Shakespeare se servía para contar sus historias"* (15).

Y puesto que el referente estético del cine negro melvilliano no es la realidad del hampa francesa, parece obvio que su reflejo en la pantalla tampoco siga pautas cromáticas o sonoras de vocación naturalista. La búsqueda intensiva de la estilización y el deseo de componer un universo autónomo desgajado de lo real conducen al director a disecar, progresivamente, los tonos de los colores. Una trayectoria que arranca en los azules y amarillos mineralizados de **El silencio de un hombre**, que prosigue con los registros apagados, mates y poco brillantes de **Círculo rojo** para desembocar en el cromatismo átono y casi totalmente vaciado, a punto de disolverse en la agonía mortuoria, que parece impregnar al más manierista de todos los trabajos: **Crónica negra**.

De hecho, cuando Melville rueda su segundo filme en color (**El silencio de un hombre**), declara ya su sueño de poder hacer algún día *"¡una película en colores en blanco y negro!"* (16): una orientación en consonancia con su idea personal de la "esencialidad", con su permanente búsqueda de unas formas más preocupadas por extraer el sentido profundo de la representación que por proporcionar a ésta un anclaje realista.

Lo mismo sucede con la utilización de la banda sonora, que Melville considera como *"la música de sus películas"* y que le lleva a elaborar todo el sonido en los estudios porque allí puede *"reconstruir las perspectivas auditivas respetuosas de lo esencial"* (17). Por tanto, no son los planos sonoros o los ruidos ambientales de la realidad los que integran el espacio auditivo del universo fílmico melvilliano, sino el destilado esencial de todo ello, aunque para conseguirlo se necesite falsear con criterios expresionistas la banda sonora cuantas veces sea necesario: los pitidos del tren que se escuchan en diversos momentos tras los pasos de Gu en **Hasta el último aliento** o el sonido del mar que se oye, junto al canto del colibrí, mientras la habitación de Jeff Costello, al comienzo de **El silencio de un hombre**, flota visualmente en un plano evanescente.

El cine negro de este solitario samurai del celuloide (que se sabe deudor del puritanismo judío y protestante) asume plenamente su naturaleza manierista. La sobriedad ascética de una ejecución precisa y geométrica, el despojamiento casi bressoniano (18) y el alto grado de estilización que levanta sobre una formalización previa ya tan codificada como es la de sus referentes fílmicos americanos, le conduce hasta una liturgia ritualizada de la exterioridad. Una liturgia que se superpone a los modos del género y que coloca al cine de Melville, por consiguiente, en las coordenadas de una representación cuya naturaleza ya no es el melodrama, sino la tragedia, y cuya referencia no son ya los ecos del contexto social, sino la estética de la gestualidad.

Aquí la filosofía vital del *thriller* americano y las convenciones argumentales del *polar* francés se han convertido en un ceremonial ejecutado por sombras tipologizadas, fetiches icónicos, imaginería de referencia, códigos ebrios de mitificación y rituales narrativos. Un complejo aparato metalingüístico que, como ha señalado Jacques Fieschi, *"escapa del género nombrando sus raíces"*, pone en evidencia su maquinaria, deja al descubierto las convenciones y conduce a Melville hasta el final de su trayectoria *"extirpando y radicalizando la lógica interna del cine negro"*. El instrumental utilizado para llevar a cabo esta operación es una puesta en escena que impone la dictadura de la forma con una radicalidad in-

Crónica negra
(Un Flic, 1972)

transigente y que, en los ejemplos extremos, *"no remite más que a sí misma"* (19). Cada película se convierte así en un mecanismo perfectamente autónomo dentro de un discurso cuya coherencia resulta difícil de discutir.

La persecución de semejante ascesis manierista desemboca, es cierto, en la artificialidad y el ensimismamiento formalista de **Crónica negra** (un texto lleno de *zooms*, subrayados visuales y pinceladas de notoria zafiedad estética), pero deja en el camino una valiosa apuesta genérica que sabe crear, sobre el edificio ya muy compacto del modelo preexistente, un universo bien diferenciado, dotado de espesor y autonomía, de códigos propios y de una visión profundamente pesimista de la existencia. Un microcosmos cerrado sobre sí mismo y levantado sobre un ejercicio de férrea voluntad estilística, donde el montaje se superpone al rodaje y la escritura dicta la puesta en escena.

En definitiva, un paisaje imaginario sobre cuya textura los trazos de un artista paranoico dibujan la esquizofrenia de un mundo enfermizo preñado de ambigüedad.

NOTAS

1. Melville a Rui Nogueira. *Le cinéma selon Melville*. Ed. Seghers. París, 1973. Págs. 115 y 134.

2. *"No hay soledad más profunda que la del samurai, salvo, quizás, la del tigre en la selva..."*. En el texto en pantalla la cita aparece extraída de *El Bushido* (Libro de los samurais), pero Melville ha reconocido que, en realidad, la frase es de su propia invención.

3. José Mª Latorre, "El silencio de un hombre", en *Dirigido por...* n. 98, noviembre de 1982.

4. *"Hablan muy poco; se caracterizan por su laconismo, se expresan mediante miradas y gestos antes que por palabras (...); son profesionales de la soledad."* José Mª Latorre, "Todos los hombre son malos", en *Dirigido por...* n. 145, marzo de 1987.

5. Jacques Fieschi, "Un héros de la forme", en *Cinematographe* n. 63, diciembre de 1980.

6. Melville a Patrick Bureau, *Cinéma 68* ns. 128-129, enero de 1968.

7. Ibídem.

8. Jacques Zimmer / Chantal de Béchade, *Jean-Pierre Melville*, Ed. Edilig, París, 1983. Pág. 36.

9. José Mª Latorre, art. cit. (*Dirigido por...* n. 98).

10. **Place de l'Etoile** es el cuarto episodio del filme de *sketches* **Paris vu par...** Otros directores: Jean-Luc Godard, Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Jean Douchet y Claude Chabrol.

11. Jacques Fieschi, op. cit.

12. José Mª Latorre, art. cit. (*Dirigido por...* n. 145).

13. Melville a Patrick Bureau, op. cit.

14. Jacques Fieschi, op. cit.

15. Melville a André Parinaud. *Galerie*, diciembre de 1970.

16. Melville a Rui Nogueira, op. cit.

17. Melville a Claude Baignères. *Le Figaro*, 4/11/1972.

18. Melville asegura que es Bresson quien *"se melvilliza"* y que **Le Journal d'un curé de campagne** (1951), tercer filme de Bresson, es deudor de: **Le Silence de la mer** (1947).

19. Jacques Fieschi, op. cit.

Los niños terribles
(Les Enfants terribles, 1950)

J.P. MELVILLE

La *nouvelle vague* y Jean-Pierre Melville

M. Vidal Estévez

Año 1959. El Festival de Cannes concede el Gran Premio a la Mejor Dirección y Gran Premio de la OCIC a la película titulada **Los cuatrocientos golpes** (*Les 400 coups*), de un conocido crítico con cierto prestigio de radical llamado François Truffaut. A estos primeros premios seguirán muchos más. Uno tras otro corroboraban un éxito raras veces conseguido por un primer largometraje. El estreno comercial de la película, en el mes de junio en París, fue un aldabonazo que despertó la atención general convocándola en torno a un grupo de jóvenes directores que habían hecho su debut un año o dos antes -Claude Chabrol había rodado **El bello Sergio** (*Le Beau Serge*, 1957-58, Premio Jean Vigo) y **Los primos** (*Les Cousins*, 1958, premiada con el Oso de Oro en Berlín)- o lo harían muy poco después, la mayoría de ellos procedentes de la crítica cinematográfica y el rodaje a tumba abierta de unos pocos cortometrajes, algunos apoyados en una escasa experiencia como ayudantes de dirección.

El ruido provocado por **Los cuatrocientos golpes** fue mucho. Pero pronto habría de llegar otra película que lo superase; no en premios, que sólo cosecharía tres (Jean Vigo; a la Mejor Dirección, en Berlín, y a la Mejor Fotografía, otorgado por la crítica alemana, todos ellos en 1960), pero sí en alboroto periodístico y polémica especializada: **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959), de otro crítico, llamado Jean-Luc Godard. La euforia suscitada por el éxito de aquella debió presidir el rodaje de ésta entre el 17 de agosto y el 15 de septiembre del mismo año. El guión de **Al final de la escapada** partía de una idea argumental de François Truffaut. Godard y Truffaut eran amigos; ambos habían escrito en las páginas de *Les Cahiers du Cinéma* y participado en diferentes cortometrajes; les unía el rechazo del cine francés más convencionalmente académico y un clamoroso fervor por el cine americano junto a las individualidades más evidentes del cine europeo. Con la exhibición pública

de **Al final de la escapada** llegó, puede decirse, el escándalo. Según unos era pésima, estaba mal rodada y peor montada; según otros era todo lo contrario, el inequívoco síntoma de que una nueva sensibilidad irrumpía en el cine francés para dejar atrás el adocenamiento y la rutina, con sus resabios literarios y su complacencia en una confortable calidad. Hubo opiniones para todos los gustos. Fue el ariete de un cambio.

Accedía así, de un modo tumultuoso, a la profesión de director de cine, una nueva generación. Sus nombres más emblemáticos: Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette y Eric Rohmer. Ellos son a todos los efectos, más de treinta años después, los imprescindibles. Otros muchos, sin embargo, les acompañaron en el itinerario: Jacques Doniol-Valcroze, fundador junto con André Bazin, en 1951, de la revista *Les Cahiers du Cinéma*, y Pierre Kast, los dos nacidos en 1920 y, por lo tanto, algo mayores que los anteriores, excepto el caso de Rohmer, cuya fecha de nacimiento la cifran algunos en 1920 y otros en 1923; Louis Malle; Jacques Demy; Marcel Hanoun; Michel Drach; Roger Vadim; Jean Daniel Pollet; Agnes Varda; Alain Resnais y Jacques Rozier, a quien casi siempre se olvida pese a que su película **Adieu Philippine** (1960-1962) es una de las más singulares del momento, junto a otros muchos, en razón de su forma de trabajar o pura y simplemente por su edad, y a cuyo lado cabría poner a directores de fotografía (Raoul Coutard, Henri Decaë), músicos (Delerue, Duhamel, Jansen, Jarre, Legrand), actores (Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Leaud, Bernadette Lafont, Anna Karina), guionistas (Paul Gegauff, Jean Gruault), montadores (Denise de Casabianca) e incluso productores (Pierre Braumberger, Georges Beauregard). Entre todos, con mayor o menor grado de implicación, consiguieron desplazar al cine francés de sus cauces establecidos.

Según Jacques Siclier, primer cronista de los hechos, fue un periodista, probablemente de *L'Express*, quien inventó el nombre que los englobaría en un único capítulo de la Historia del cine: *nouvelle vague*. Una denominación sin duda muy lograda, suficientemente significativa a la vez que trivial, muy concreta al tiempo que abstracta, sin pretensiones pero no baladí. Se prescindía en ella del tono arrogante y satisfecho siempre adherido al término varguardia, seguramente debido a su anterior utilización en los años veinte, y se connotaba sutilmente con un toque de transitoriedad, como si se preveyese su carácter pasajero. Todo un acierto; muy propio de un país acostumbrado a la fugacidad de las modas y a la sucesión de movimientos culturales en un campo u otro. Esta flexibilidad del nombre sirvió en realidad para dar cobijo a la práctica totalidad de los directores emergentes. En aquel momento nadie pensó que de ser un nuevo eslogan tan circunstancial como afortunado se convertiría, gracias al empuje de sus protagonistas, en el epígrafe de un capítulo de la Historia del Cine, no sólo francés, susceptible de ser considerado como se quiera pero en absoluto episódico, muy influyente y determinante en el desarrollo de las expectativas abiertas con la década de los sesenta; con no menos contradicciones, desde luego, que otros más aparentemente unitarios, como el cine soviético de los años veinte, el expresionismo alemán o el neorrealismo italiano, pero tanto o más importante que ellos.

Los innumerables ataques de los que fue objeto al poco tiempo de nacer y ocupar el primer plano de la actualidad cinematográfica mundial no sirvieron de nada. La rapidez con la que sus miembros más destacados encadenaron una película tras otra, con Chabrol, Godard y Truffaut a la cabeza, seguidos muy de cerca por Rohmer, arrumbaron en el desván de lo anecdótico todas aquellas opiniones que sin argumentos muy precisos quisieron negarle la existencia. La *nouvelle vague* no era, por supuesto, ni una escuela ni un movimiento con planteamientos previamente elaborados. Ni falta que le hacía. Nada más inútil, ni original, plantearse si era o no un grupo estructurado, como el surrealismo, con un manifiesto y un jefecillo a lo Breton, que dictase normas y anatemas. Las cosas empezaban a ir por otros derroteros.

Quienes hacían las películas lo dijeron desde un principio. Recordemos algunas de sus opiniones. *"La* nouvelle vague -señaló François Truffaut- *no es ni un movimiento ni una escuela, ni un grupo, es una cantidad, es una denominación colectiva inventada por la prensa para agrupar a cincuenta nuevos nombres que han surgido en dos años en una profesión que no aceptaba apenas más de tres o cuatro nombres cada año"* (1). *"La* nouvelle vague *carecía de programa estético: fue simplemente una tentativa para reencontrar una cierta independencia perdida en torno a 1924, cuando los films se volvieron demasiado caros, un poco antes del sonoro. En 1960, hacer cine era para nosotros imitar a D.W. Griffith realizando sus películas bajo el sol de California antes del nacimiento de Hollywood"* (2). *"Nuestro único punto en común es la afición por los billares eléctricos"* (3). Acerca de si tenían o no cosas en común, Jean-Luc Godard opinó de un modo

ligeramente distinto: *"Tenemos muchas cosas en común. Desde luego yo me siento muy diferente de Rivette, Rohmer o Truffaut, pero en general tenemos las mismas ideas sobre el cine, nos gustan las mismas novelas, los mismos cuadros, las mismas películas. Son más las cosas en común que tenemos que las diferencias. Las diferencias de detalle son grandes, pero las diferencias profundas son pequeñas. Incluso si estas últimas fueran grandes, el hecho de que todos nosotros hayamos sido críticos nos acostumbró a considerar más los puntos comunes que las diferencias. Claro que nosotros no hacemos los mismos films, pero cuanto más veo los films llamados normales y luego veo los nuestros, más me sorprende la diferencia entre unos y otros. Y ésta tiene que ser realmente muy grande, puesto que yo tengo generalmente la tendencia a considerar sobre todo los puntos comunes. Antes de la guerra, por ejemplo, entre* ***La Belle equipe****, de Duvivier, y* ***La Bête humaine****, de Renoir, había diferencias, pero eran sólo cualitativas. En tanto que ahora, entre un film nuestro y uno de Verneuil, Delannoy, Duvivier o Carné la diferencia reside en la naturaleza misma del film"* (4). Claude Chabrol, por su parte, al evocar sus comienzos piensa que *"comúnmente se consideraban películas de la* nouvelle vague *aquellas que prescindían del sistema de producción normal, las que no estaban urdidas por los productores de la época (a excepción de Pierre Braumberger, que era un caso aparte)"* (5). Rohmer, a su vez, coincide bastante con Truffaut al afirmar que *"la denominación* nouvelle vague *no fue finalmente tan mala, porque sobre todo se trató de un cambio de generación. Antes de 1959 era muy difícil hacer una película, entrar directamente en la profesión cinematográfica. Entre 1950 y 1960 fueron muy pocos los nuevos cineastas que aparecieron, incluso si hay excepciones como Vadim y Astruc, por los que sentíamos mucha admiración"* (6). Por último, de las palabras de Jacques Rivette se deduce la voluntad de ir algo más lejos: *"Yo creo que la* nouvelle vague *es para el cine lo que el impresionismo fue para la pintura, en todos los sentidos, primero porque representa la voluntad de salir, de hecho Renoir es quien hizo esta asociación. El deseo, de repente, de simplificarlo todo, de aprovechar ese estado de la técnica que te permite salir, como dijo Renoir, que, por otro lado, estaba citando a su padre (...). Las películas de la* nouvelle vague *trajeron esa frescura que trajo el impresionismo, incluso en las anécdotas, en las historias, esa manera de lavar la mirada con respecto al cine de estudio, el punto de vista sobre las historias narradas, pero al mismo tiempo el punto de vista visual, una mirada limpia"* (7).

Profesionalización e independencia fueron, pues, las coordenadas básicas de la acción generacional que conocemos como *nouvelle vague*. De ellas se desprenderían las dos opciones estratégicas que la singularizan globalmente: un modo de producción con presupuestos bajos, lo más económicos posibles, y un modo narrativo que privilegiaba la soberanía del director. Sus correspondientes y posteriores efectos sobre los resultados obtenidos en cada una de las películas conformaron la reactivación transformadora que cabe atribuirle, el ejemplo histórico y también el excedente estético que constituye su patrimonio.

Poca originalidad, sin embargo, presidía su actitud inicial. Quizá porque no la necesitaron. Sabían que casi todo puede encontrarse en la tradición. Por lo tanto, jamás ninguno de sus protagonistas ha reclamado para sí la distinción de haber sido el primero en debutar con una película rodada al margen de los cauces industriales establecidos y con bajo presupuesto, tampoco en considerarse antes que nadie absoluto responsable, es decir, autor, de su trabajo. De ambas cosas tenían ya ejemplos en el inmediato pasado del propio cine francés.

Lo que nadie les podía, ni les puede, negar es el conocimiento de ese pasado, no sólo del cine francés, sino del cine en general. Conocimiento que les suscitaría la conciencia necesaria para, dadas las dificultades existentes que les obstaculizaban la profesionalización, salirse con la suya. Porque si hay algo que verdaderamente caracteriza a los cineastas agrupables en torno a la denominación *nouvelle vague* es su conocimiento de la Historia del Cine, de sus diferentes teorías, movimientos y directores, así como de las determinaciones a las que obligaba la producción convencional. Sin duda fue la primera generación que partía de este conocimiento en vez de surgir del escalafón profesional. De ahí su eclecticismo. Y de ahí también su novedad. Como críticos empapados de cine conocían exhaustivamente el cine mudo, el cine ruso de los años veinte; el cine americano de los años treinta, cuarenta y cincuenta; el neorrealismo italiano y, por supuesto, el cine francés. Los directores de la *nouvelle vague* supieron sustanciar de aquí y de allá lo que más les convenía, elegir lo que sentían más próximo a sus intereses e imponer toda la libertad posible para la realización de sus películas.

Pero no se trata aquí de historiar la multiplicidad de factores que hicieron posible su eclosión, que fueron muchos y muy variados, desde la existencia de un grupo de revistas especializadas

Le Silence de la mer
(1947)

(*L'Ecran français, La Revue du Cinéma, Les Cahiers du Cinéma, Positif*, entre otras) que propiciaron el desarrollo teórico, ayudadas tanto por la programación de la modélica Cinemateca creada por Henri Langlois, Georges Franju y Jean Mitry, como de la dinámica cartelera parisina que ofrecía inmediatamente todas las novedades de la producción mundial, hasta las ayudas para la realización de cortometrajes, sin olvidar las lecciones aprendidas de directores como Rossellini, Orson Welles, Samuel Fuller, Jean Renoir, Jean Cocteau, Alexandre Astruc, Jean Vigo, Jacques Tati, Jean Rouch o Jean-Pierre Melville, sino de ver hasta qué punto y de qué manera este último jugó un papel más o menos importante como impulso y modelo en el desarrollo de los hechos, hasta qué punto, en definitiva, fue *"el inventor de la* nouvelle vague", tal y como llegó a considerársele en aquel momento y se recoge en una entrevista de Claude Beylie y Bertrand Tavernier en el nº 124 de octubre de 1961 de *Les Cahiers du Cinéma*, después de que otra revista, *Cinéma 60*, en su número 46 del mes de mayo, le dedicase un homenaje rescatándole del prolongado olvido al que había estado relegado.

Considerar "inventor" de la *nouvelle vague* exclusivamente a Jean-Pierre Melville es a todas luces una exageración, cuando menos una polarización excesiva. Es demasiado simple. Parece responder más a esa necesidad tan común de encontrar siempre una unidad, un padre o una ley, que a la aceptación, algo más difícil, de cualquier multiplicidad activa, compuesta de variados factores de muy diferente índole (sociales, económicos, políticos, culturales) actuando al unísono subterráneamente. La *nouvelle vague* no fue tanto un acontecimiento concebido, ideado, por alguien, o algo (una institución estatal, por ejemplo, a la manera del llamado Nuevo Cine Español), como un devenir del cine, producto de una convergencia múltiple desde distintos ámbitos, y, como tal devenir, más inesperado que previsto, consecuencia de unos convencimientos y energías que venían actuando a su favor desde años atrás. Hasta entonces, la teoría cinematográfica venía combatiendo sobre todo por conseguir la aceptación del cine como hecho artístico con idénticas potencialidades que las otras artes ya consagradas. Después de la guerra, a partir de 1945, esta lucha teórica había dado ya paso a concepciones muy específicas en medio de un debate que continuaba siendo muy intenso y cada vez más especializado. Durante este proceso, además se habían concretado muy variadas experiencias fílmicas, y una conciencia generalizada sobre el cine como medio de expresión conseguía cristalizar. Aunque sólo fuese por estas razones, expuestas de un modo peligrosamente somero, no puede atribuírsele a nada ni a nadie en particular la paternidad de la *nouvelle vague*. Los devenires artísticos son colectivos, brotan de abajo, coadyuvados por las circunstancias. Jean-Pierre Melville actuó, qué duda cabe, a su manera, como director, dentro de esa amplia corriente de factores y, por consiguiente, es un punto de vista, tan válido como cualquier otro, desde el que contemplar la evolución de los hechos; pero un punto de vista en absoluto exclusivo o excluyente, que, en el fondo, ilumina mejor

al cineasta Melville que a la *nouvelle vague*.

Dicho esto, tres o cuatro cosas se nos imponen con la fuerza de lo evidente. Nacido en 1917, Jean-Pierre Melville, de nacimiento Jean-Pierre Grumbach, tras rodar en 1946 un cortometraje, **Vingt-quatre heures de la vie d'un clown**, rueda al año siguiente su primer largometraje, **Le Silence de la mer**, a partir de la novela homónima de Vercors (Jean Bruller). Antes de entregarse a realizar películas se había cambiado el nombre, *"por pura admiración y por deseo de identificación con un autor, con un creador que me conmovía más que ningún otro"* (8); había rodado algunas películas *amateurs* en 9 mm. y 16 mm., gracias a unas cámaras que le regalaron sus padres a los seis y a los doce años respectivamente; había visto mucho cine, especialmente americano, y participado en la Segunda Guerra Mundial. En 1945, una vez licenciado y reincorporado a la vida civil, su único afán era ser director de cine. El camino establecido para conseguirlo no era sin embargo fácil, se exigía tener un carnet sindical al que se accedía mediante un largo proceso de aprendizaje del oficio, adquirido en la práctica, en sucesivos rodajes con otros directores. Sin ese carnet no se podía trabajar. Y sin trabajo no se podía obtener. Al evocar la situación, Melville no se anda por las ramas: *"En aquella época* -afirma- *reinaba un estalinismo furioso. Cuanto más se había tenido una actitud... digamos tibia, durante la guerra, durante la Ocupación, más comunista se era después de la Liberación* (...). *Y por este motivo, para luchar contra ese círculo vicioso, fundé mi propia productora"* (9). Lejos, pues, de someterse al corporativismo imperante por aquellos años, Melville rueda por su cuenta, al margen de los cauces de producción del sistema, con un bajísimo presupuesto -9 millones de francos antiguos, cuando el coste medio de una película francesa del momento era de 60 millones (10)-, equipo técnico reducido, actores prácticamente desconocidos, decorados naturales y sin autorización oficial del Centro Nacional de Cinematografía, su primer largometraje. Si a estas condiciones de producción se le añade además que carecía de los derechos de adaptación de la novela (su autor la consideraba patrimonio de Francia y dudaba de los resultados), sin carnet sindical de director, puesto que se negó a sindicarse, y sin facilidades para obtener película virgen, ya que no estaba *"calificado profesionalmente"* (11), y que todo ello era la primera vez que se hacía en Francia, nadie le puede negar a Melville su condición de pionero de la profesionalización a partir de un cine independiente, en el más genuino sentido de la palabra.

Y, en efecto, nadie se lo niega. No hay cronista o historiador que deje de citar su película **Le Silence de la mer** como la primera realizada autónomamente por un director que había aprendido a hacer cine viendo películas, tal y como años después harían los hombres de la *nouvelle vague*.

Casi puede considerarse lógico que, rodada con unos medios de producción tan precarios, **Le Silence de la mer** ofreciera una formalización muy peculiar. Dos aspectos, por lo menos, llaman todavía hoy poderosamente la atención. Por un lado, resultan enormemente atractivas las soluciones visuales que Melville encuentra para reproducir la Ocupación alemana con poco más que un par de soldados y un cañón de museo. En ellas está toda la libertad e inventiva que Godard exhibiría durante la década de los sesenta en un amplio despliegue de osadía. Por otra parte, permanece aún vigente la sobria puesta en escena de la que hace gala, reducida a sus elementos esenciales a partir de un texto literario igualmente sintetizado. Cualquiera podría pensar que se trata de un trabajo del austero Aki Kaurismäki, o con más motivo, de un Bresson.

Le Silence de la mer *(1947)*

A este respecto, el de Bresson, merece la pena citar la opinión que Jean-Pierre Melville expresa en el libro de Rui Nogueira. Dice: *"A veces leo -y pienso en críticas publicadas con motivo del estreno de* ***El silencio de un hombre*** (Le Samouraï, 1967) y ***El ejército de las sombras*** (L'Armée des ombres, 1969)-: *Melville bressoniza. Lo siento, ¡ha sido Bresson quien siempre ha melvillizado!... Vuelva a ver* ***Les Anges du péché*** *y* ***Les Dames du bois de Boulogne*** *y*

El ejército de las sombras *(L'Armée des ombres, 1969)*

comprobará que todavía no son Bresson. ¡Por el contrario, si vuelve a ver ***Le Journal d'un curé de campagne****, se dará cuenta de que es Melville! ¡Hay planos idénticos! Por ejemplo, en el que Claude Laydu espera en el andén de la estación es el mismo que el de Howard Vernon en mi película... ¿Y la voz en* off *del narrador, del hombre que cuenta la historia?... Robert Bresson, además, no se defendió cuando André Bazin, un día, le preguntó si había sido influido por mí. Todo esto se ha olvidado completamente"* (12).

No se le negará aquí a Melville su posible parte de razón. Pero tampoco se le restará mérito a Bresson en el insobornable mantenimiento y progresiva depuración de un sistema narrativo personalísimo, elaborado probablemente, como es lógico, ayudándose con todo lo que halló en su camino y sintió como bueno y beneficioso. Hay bastante organicidad en el cine de cada país. Todo director está influido por la literatura, el teatro, la pintura, la calle y también las películas que ve. No hay por qué sorprenderse. La *nouvelle vague*, en general, y Jean-Luc Godard muy en particular, sería más adelante un claro ejemplo de apropiación de cuanto le había precedido en el cine. Y el propio Melville acrisola en su trabajo la herencia del cine americano, sobre todo del género negro, para conseguir algunas de sus mejores obras. Otra cosa muy distinta es que Melville, hay que reconocerlo, no se mereciese el olvido en el que estuvo relegado durante años.

Mucho más productiva es a nuestro entender su consideración acerca de lo que le interesó en el texto literario de Vercors para decidir adaptarlo al cine. En sus palabras no es difícil detectar la preocupación formal con la que otros directores elaborarían posteriormente todo su cine. *"Lo que me gustó enormente* -dice Melville- *en* ***Le Silence de la mer*** *fue ese aspecto anticinematográfico del relato que inmediatamente me condujo a pensar en hacer una película anticinematográfica. Lo que yo quería era intentar un lenguaje constituido de imágenes y sonidos, en el que el movimiento y la acción estuvieran prácticamente desterrados"* (13). Pese a la imprecisión que implica el término "anticinematográfico", con el que hay que entender una huida del cine concebido como espectáculo trivial, podrían haber sido pronunciadas, desde luego, por un Bresson, un Resnais o una Marguerite Duras, también por más de un cineasta absolutamente actual. No creo que importe demasiado que fuesen pronunciadas a principios de los setenta, poco antes de su muerte, cuando la euforia innovadora de los sesenta todavía coleaba: **Le Silence de la mer** no las desmiente en lo más mínimo.

El resultado obtenido satisfizo todas las expectativas de Melville. El autor de la novela accedió, tras el veredicto unánime de un jurado de resistentes, a concederle los derechos para la explotación comercial; el acuerdo al que habían llegado antes de comenzar el rodaje consistía en el compromiso de quemar el nega-

tivo en el caso de que uno solo de los jurados manifestase su disconformidad, cosa que no sucedió. La unanimidad fue total. Melville consiguió una buena distribución y la película se estrenó con éxito.

La audacia en la producción y la brillantez de la realización facilitaron su continuidad como director. Su siguiente película, **Los niños terribles** *(Les Enfants terribles,* 1950), a partir de la obra homónima de Jean Cocteau, volvió a ofrecer la misma actitud independiente y el mismo rigor que la anterior. Que fuera el propio Jean Cocteau quien mostrase interés en que su novela fuese llevada al cine por Melville (le telefoneó después de ver **Le Silence de la mer**) (14), es una prueba de la estima que había conquistado; al fin y al cabo, Jean Cocteau era también director, había rodado ya **Le Sang d'un poète** (1930), **La Bella y la Bestia** (*La Belle et la Bête*, 1946) y **L'Aigle a deux têtes** (1947), y era uno de los personajes más ilustres de la vida cultural parisina, por lo que hubiera podido dirigirla él mismo. Prefirió no obstante ofrecérsela a Melville, quizá sorprendido por el rigor cinematográfico de su primera película sin menoscabo del texto original: economía de gestos en la dirección de actores, absoluta confianza en las miradas para expresar la interioridad de los personajes, utilización sintética del texto original mediante la voz en *off*, eficaz utilización de un espacio cerrado del que apenas se sale. Cine, en fin, capaz de ponerse a la altura de un texto literario tan escueto como rico e incluso superarlo. Justamente las líneas maestras que requería la novela de Cocteau para ser llevada al cine digna y elocuentemente.

Con **Los niños terribles**, Melville se afianzó como un director personal, pero seguía siendo considerado un francotirador, un diletante en vez de un profesional, *"un intelectual* -según sus palabras- *interesado sólo en películas intelectuales"* (15). Y esta imagen pública no le satisfacía en absoluto. El quería ser tomado en serio como un profesional. Y para que fuese así aceptó dirigir una película nada desdeñable y de la que opina que *"podría haber sido firmada por no importa cual de los realizadores franceses del momento"* (16): **Quand tu liras cette lettre** (1953).

Esta experiencia bien pudo provocar en su itinerario personal ese momento de reflexión, de autocontemplación y balance, en el que, al igual que los protagonistas de sus películas, se mirase en el espejo para decirse algo así como: *"la próxima, mi querido amigo, escrita de cabo a rabo por ti, porque de lo contrario todo puede ir a peor"*.

Lo hiciese o no, lo cierto es que dos años más tarde, en 1955, rodaba **Bob le Flambeur**, a la que seguiría **Deux hommes dans Manhattan** (1958), las dos películas que le otorgan una mayor presencia en la multiplicidad que era la situación previa a la eclosión de la *nouvelle vague*, las que mejor muestran ese tono narrativo, a caballo de la ficción y el documental, *direct-ficion*, como dicen los franceses, o dicho de otra manera, la hibridación entre el *cinéma-vérité*, contemporáneo de la *nouvelle vague* y la ficción. Ambas películas son fronterizas, equidistantes de la tradición costumbrista, impregnada del realismo francés de los años treinta y cuarenta, y la admiración por el cine americano, muy particularmente por el género negro desarrollado en Hollywood a lo largo de las décadas cuarenta y cincuenta. Las dos están escritas por su director, contrariamente a las anteriores, todas ellas adaptaciones. Y ambas exhiben una gran presencia del mundo urbano (calles, apartamentos, bares, locales nocturnos, comisarías...), rodadas como están en dos grandes ciudades, París y Nueva York. En ellas se muestran por primera vez las constantes que presidirán sus mejores películas posteriores, **El silencio de un hombre** (1967), **El círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) y **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972): tragicidad de los bajos fondos, soledad del hombre, la traición como fatalidad inexorable, la inutilidad de todo esfuerzo, el azar como destino, incredulidad en el amor, la amistad entre hombres. Los temas, en resumen, característicos del género negro, representados por gánsters y policías, las dos caras inseparables del universo con el que Melville consiguió dar lo mejor de sí mismo.

Los niños terribles
(Les Enfants terribles, 1950)

***Deux hommes dans Manhattan** (1959)*

Las diferencias entre **Le Silence de la mer** y **Bob le Flambeur** son más que notables. No sólo temáticas, sino también de realización. La primera reflexiona sobre las relaciones entre Alemania y Francia a partir de la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial y está realizada básicamente con planos fijos, muy motivados por el espacio cerrado en el que mayoritariamente transcurre el relato, en los que los personajes apenas se mueven. La segunda describe el mundo marginal de los gánsters, jugadores, pequeños delincuentes parisinos, en un tono que, a falta de una mejor palabra calificamos de "cercano al documental", con una realización en la que la cámara interviene como si fuese un instrumento presente en lo real, igualmente atento a los momentos privilegiados y a los instantes más transitivos, captando las idas y venidas de los personajes, su deambular urbano a pie o en coche, sus encuentros previstos y azarosos, como si, en pocas palabras, asumiese *"un presente vivo bajo el presente de la narración"* (17).

El cambio de una película a otra es, como se ha dicho, ostensible. Hay una gran distancia entre la unidad del relato, de la historia, de la acción (si es que puede llamársele así) de la primera, y la dispersión de la segunda. Intentando ser más explícito: por mucho que **Bob le Flambeur** evoque el universo de John Huston, de **La jungla del asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1952) en concreto, nada tiene que ver con ésta desde el punto de vista de la realización. Desde 1947, fecha de la realización de **Le Silence de la mer** a 1955, todo un debate teórico se había desarrollado en Francia.

Un ejemplo. En 1955 hacía siete años que Alexandre Astruc, conocido crítico y cineasta, había publicado en *L'Ecran Français*, n. 144, su famoso artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo", prácticamente contemporáneo de **Le Silence de la mer** (el artículo apareció en el mes de marzo de 1948 y la película se dio a conocer en sesión privada el 11 de noviembre del mismo año, y se estrenó al público el 22 de abril de 1949), que pasa por ser una de las primeras evidencias de la conciencia que se iba adquiriendo sobre el cine como medio de expresión personal, casi un manifiesto a favor de la mayor libertad posible para el cine y la defensa de la cámara como instrumento idóneo para captar lo real. Jean Renoir, Orson Welles y Bresson señalaban según Astruc el camino que comenzaba a perfilarse. *"El cine* -escribió Astruc- *está, sencillamente, a punto de convertirse en un medio de expresión, lo que han sido todas las otras artes antes que él, lo que han sido particularmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, un divertimento análogo al teatro de* boulevard, *o un medio para conservar las imágenes de la época, deviene poco a poco un lenguaje. Un lenguaje, es decir una forma con la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o plasmar sus obsesiones exactamente igual a como lo hace hoy el en-*

sayo o la novela. Por este motivo es por lo que llamo a esta nueva era del cine la de la Caméra-stylo" (18).

Lo que Alexandre Astruc detectaba es que el desarrollo de las películas forcejeaba ya por independizarse de la férrea sujeción causal para la continuidad de las imágenes e intentaba conducirse según asociaciones más libres para conseguir la expresión de pensamientos. Con el concepto *caméra-stylo* se reivindicaba la expresividad personal, liberándola del sometimiento a las convenciones para situar al director no ante la obediencia más o menos competente a las reglas establecidas, sino ante su capacidad para dar forma audiovisual a su pensamiento. De esta manera, muy esquemáticamente expuesta, comenzaba a tomar cuerpo la noción de autor, uno de los conceptos que los hombres de la *nouvelle vague* asumieron y difundieron. El otro fue el de la puesta en escena. Renoir, Rossellini, Jacques Tati, entre otros, por un lado. Alfred Hitchcock y Howard Hawks, por otro. Un director alcanzaba la categoría de autor en función de la intensidad e inventiva, de la singularidad, con la que respondía a ese problemático, por aleatorio, desafío. Lo que se demandaba así, en el fondo, no era sino un trabajo sobre las formas, independientemente de la radicalidad que mostrase.

Además del artículo de Alexandre Astruc recordemos, aunque sólo sea de pasada, otro indicio de aquellos años: el cine de Jean Rouch, cuya concreción en la película **Moi, un noir**, de 1959, que asumía el documental etnográfico desde la tradición de Dziga Vertov, Robert Flaherty y el fotógrafo Cartier-Bresson, fue ampliamente elogiada por quienes estaban a punto de comenzar a rodar. Godard, por ejemplo, escribió una sugerente crítica sobre ella. En la línea de la película de Rossellini, **India 58**, la propuesta de Rouch difuminaba aún más las fronteras entre el documental y la ficción: el llamado *cinema-vérité* se imbricaba magistralmente en la ficción, o viceversa.

Entre 1948 y 1958: **Bob le Flambeur**. Ficción tratada como *cinema vérité*. Otro síntoma entre los demás, que como todo síntoma, es a la vez diminuto, quizá irrisorio, y decisivo. Al verla, Claude Chabrol, François Truffaut y Louis Malle declararían: *"Tambien nosotros vamos a hacer cine así"* (19). El delicado y riguroso hieratismo de **Le Silence de la mer** se había mezclado en **Bob le Flambeur** con la soltura que le otorga una cámara móvil, no tan aferrada obsesivamente al trípode. Película fronteriza, concebida a caballo de la adhesión incondicional al cine de ficción americano y el tono documental, parece, vista hoy, "de la familia" de **Al final de la escapada**, algo así como una hermana mayor. Sin dejar de narrar lo que comúnmente se entiende por una historia, **Bob le Flambeur** atiende más al instante que a la globalidad, se nos presenta más como una crónica que como un relato espectacularmente dramatizado. *"Comedia de costumbres"* la llamó el propio Melville (20), que modificó el registro del guión después de ver **La jungla del asfalto**, de Huston, con la que, no obstante, ya se ha señalado, comparte su transfondo expresivo, **Bob le Flambeur** parece hecha bajo la fascinación del cine americano y con la astucia de la puesta en escena de Rossellini. Toda ella desprende una soltura y libertad, una confianza en el poder expresivo de la imagen, hecha por igual de conocimiento de las normas y de instinto para olvidarlas. Los *raccords* y los ejes no son en ella barrotes que aprisionan la libertad narrativa.

En todas las películas de Melville, anteriores a los sesenta, se percibe una clamorosa soberanía sobre las normas que rigen académicamente los cambios de plano. Lo normativo no ahoga la necesidad de crear fugaces momentos de percusión visual conseguidos mediante un montaje más libre y dinámico: saltos de eje descarados y rupturas de los *raccords* de dirección, por citar dos ejemplos, adquieren verdadero estatuto de trabajo formal.

A la vista de **Bob le Flambeur** no resulta extraño que Godard viera en el autor de **Le Silence de la mer** a un cineasta libérrimo, merecedor de más atención de la que se le había tributado y le convocase para trabajar como actor en su primer largometraje. Como es sabido, de entre la multitud de citas que comprende **Al final de la escapada**, de la diversidad de referencias que contiene, dos aluden explícitamente a Jean-Pierre Melville. La primera incluida en los diálogos: la respuesta del inspector Vital (Daniel Boulanger) a Tolmatchov (Richard Balducci): *"¿Recuerdas cuando entregaste a tu amigo Bob?"*; y también, cuando Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) intenta cobrar el cheque en la Agencia Internacional y pregunta: *"Y tu amigo Bob, ¿me lo cambiaría?"*; a lo que le responden: *"Está en chirona, por imbécil"*. **Bob le Flambeur**, ya se sabe, había sido una de las primeras películas francesas en abordar el mundo del hampa. Y la segunda, que no puede ser más obvia: la presencia del propio Melville haciendo el personaje del escritor Parvulesco, de paso por París. Pocos años después, Godard volvería a rendir homenaje, de esta misma manera, invitándoles a actuar, a otros dos de sus directores favoritos, a Fritz Lang en **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963) y a Samuel Fuller en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965).

Bob le Flambeur
(1955)

Muy conocida es también la anécdota con la que Melville justifica el estilo entrecortado de **Al final de la escapada** . *"Acepté interpretar Parvulesco* -dice- *por hacerle un favor a Godard. Me escribió una carta para pedirme que trabajara como actor en su película: 'intenta hablar de las mujeres como me hablas habitualmente'. Y fue lo que hice. Para el papel me inspiré en Nabokov -a quien había visto en una entrevista televisada- apareciendo como él, hábil, presuntuoso, imbuido de mí mismo, un poco cínico, ingenuo, etc... ¡Mi secuencia duraba más de diez minutos y* ***Al final de la escapada*** *superaba las tres horas! Era preciso reducirla a una duración normal. Godard me pidió consejo. Le dije que cortase todo lo que no añadiese nada a la acción de la película, y que quitase todas las secuencias inútiles, incluida la mía. Pero Godard no me hizo caso y, en lugar de suprimir, como era costumbre, secuencias enteras, tuvo la genial idea de cortar, al azar, en el interior de los planos. El resultado fue excelente"* (21).

Por azar, o por capricho, lo cierto es que **Al final de la escapada** condensó el cine más libre que la había precedido y lo abrió hasta extremos hasta entonces insospechados. Entre sus muchos acreedores figuraba expresamente Jean-Pierre Melville.

Lo paradójico del asunto es que éste no manifestó nunca ningún entusiasmo por el cine de la *nouvelle vague*, jamás comprendió lo que significaba su irrupción en el panorama internacional. A pesar de los efectos que generó en muy distintos países, siempre le reprochó no sabemos qué. Sus opiniones, al menos las que nos han llegado, tienen un tono entre arrogante y desdeñoso, escasamente matizado, nada perspicaz. *"Por supuesto* -afirmó- *que la* nouvelle vague *ha sido decepcionante"* (22). *"El estilo* nouvelle vague *no existe. La* nouvelle vague *no fue más que una manera económica de hacer películas* (23). *Si existiera sería pura y simplemente el estilo Godard. Ahora bien, todos sabemos que el estilo Godard, como la vacuna contra la rabia de Pasteur, se debe al azar"* (24). Todas son más o menos de este tenor. Pobres argumentos de quien habiendo tratado siempre de realizar sus películas en plan soberano se refugia en la negación absoluta más común de quienes siguen su ejemplo sin reserva ni medida. Por encima de su economía, tan baratas como lo fuera en su tiempo **Le Silence de la mer**, ahí estaban **Los cuatrocientos golpes**, **Los primos**, **Le Signe du Lion**, **Paris nous appartient** y **Al final de la escapada**, por citar sólo los títulos que simbolizan mejor su acta de nacimiento, todas ellas completamente vigentes en la actualidad, clásicos del presente. El azar, en una película, hay que trabajarlo; cuando menos, aceptarlo. Y el ejemplo de Pasteur y su vacuna resulta particularmente desafortunado: pocos azares tan enormemente trabajados. Opiniones, en resumen, que testimonian una acogida muy diferente a la de, por ejemplo, Jean Renoir, quien no dudó en dedicar su libro *Mi vida, mis Films*, *"a los autores que el público ha designado con el nombre* nouve-

lle vague, *y cuyas preocupaciones son también las mías"* (25).

Con la progresiva hegemonía de las películas de los nuevos directores, las obras de Melville pierden liberalidad formal en beneficio de una solidez narrativa más acorde con los parámetros del cine americano. Al contrario de aquellas, cada vez más sesgadas en algunos casos hacia lo que se ha dado en llamar *"narración débil"* (Francesco Cassetti y Federico di Chio) o *"aflojamiento de los nexos sensoriomotores y ascenso de las situaciones ópticas y sonoras"* (Deleuze), sus películas se hacen más redondas y fuertes argumentalmente, si no enormemente espesas, como **El confidente** (*Le Doulos*, 1962), muy concisas en su puesta en escena. Podría decirse, sin ánimo peyorativo alguno, que "se profesionalizan", en el sentido de que brotan de los cauces de producción normales, no desde su periferia, incluyendo a las estrellas del momento (Belmondo, Lino Ventura, Paul Meurisse, Alain Delon, André Bourvil o Ives Montand), y muy preocupadas por el éxito de público. Sin renunciar, eso sí, a ninguna de sus particularidades, ya fuesen referenciales (la Ocupación alemana o el mundo del hampa) o de escritura, entendida ésta como conjunto de elecciones deliberadas con las que el autor decide constituir su lenguaje (atmósferas tensas, sobriedad de la puesta en escena, decorados glaciales, minuciosa dirección de actores, fetichismo del vestuario). Por ellas, desde **El confidente** a **Crónica negra**, fue considerado como lo que, acaso, quiso ser siempre: el más americano de los cineastas franceses y el más francés de los cineastas americanos. También como un director perfectamente representativo de un cine hecho para el gran público sin dejar de ser de autor.

En 1973, año de su fallecimiento, la *nouvelle vague* había quedado atrás. Ya no era ni *slogan* publicitario ni mucho menos salvoconducto para debutar en el largometraje. La duración de su estallido se daba por concluida en 1965, año de **Pierrot el loco**, de Godard, año en el que no sólo se confirmaba la pérdida de la inocencia estética del cine sino que además vió aflorar los primeros síntomas de un nuevo cambio en la teoría: la semiótica irrumpía de la mano de Christian Metz. Pero su energía expansiva había alcanzado, como una metástasis vivificante, a todo el cine. Muchos directores de muy distintos países trabajaban desde sus coordenadas. En Francia, sin ir más lejos, Jean Eustache estrenaba en 1973 **La Maman et la putain**, rodada en 16 mm. y luego ampliada a 35 mm., una de las películas que mejor asumía la herencia de los directores de la *nouvelle vague*. Estos, por su parte, seguían cada cual su camino. Curiosamente, entre las obras que rodaban en ese año, había más diferencias que entre las primeras. Truffaut estrenaba **La noche americana** (*La Nuit américaine*, 1973); Claude Chabrol adaptaba la novela de J. P. Manchette titulada *Nada*; Eric Rohmer descansaba después de hacer, en 1972, **El amor después del mediodía** (*L'Amour l'aprés midi*) hasta po-

El confidente
(Le Doulos, 1962)

Crónica negra
(Un Flic, 1972)

der hacer en 1975 **La marquesa de O** (*Die Marquise von O*, 1976); Jacques Rivette se había entregado los dos años anteriores a realizar su monumental **Out one: noli me tangere**, de 12 horas 40 minutos; Godard daba por finalizada su etapa militante y nos ofrecía **Todo va bien** (*Tout va bien*, 1972). Basten estos ejemplos del quinteto representativo por excelencia para señalar que unos pretendían continuar con una tradición irremediablemente trastornada y otros empujaban los logros conquistados hasta donde podían. A sus primeras obras las unía una energía más voluntarista que consciente. A estas últimas las diferencia el grado de radicalidad alcanzada con el desarrollo de su trabajo. Por otro lado, a su alrededor, habían surgido ya cineastas (A. Kluge, R.W. Fassbinder, J. M. Straub, M. Pialat, Ph. Garrel, M. Duras, entre otros muchos) muy deudores de las libertades alcanzadas a principio de los sesenta. Ellos eran la prueba más palpable de que la *nouvelle vague* había introducido en el cine una actitud definitivamente irreversible, que acaso no aparezca explícitamente en la conciencia de los aspirantes a director más contemporáneos, pero que forma parte de su imaginario. Una actitud que Jean-Pierre Melville contribuyó lo suyo a forjar.

NOTAS

1. *La nouvelle vague 25 ans après*, de Jean Luc Douin. Les Editions du Cerf. París, 1983.

2. Véase nota 1.

3. Véase nota 1.

4. *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barral Editores. Barcelona, 1969. Traducción de Gustavo Londoño.

5. Véase nota 1.

6. Véase nota 1.

7. *Jacques Rivette. La regla del juego*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Filmoteca Española, con la colaboración del Instituto Francés de Valencia e Instituto Francés de Bilbao. Edición de Sergio Toffetti, selección de Elena Vilardell y traducción de Vèronique Bonet y Elena Vilardell.

8. *Le Cinéma selon Melville*, de Rui Nogueira. Cinéma 2000/Seghers. París, 1973.

9. Véase nota 8.

10. Véase nota 1.

11. Véase nota 8.

12. Véase nota 8.

13. Véase nota 8.

14. Véase nota 8.

15. Véase nota 8.

16. Véase nota 8.

17. Jean Louis Comolli. "Le detour par le direct" en *Cahiers du Cinéma* ns. 209 y 211 de febrero y abril de 1969.

18. Reeditado en *Trafic*, n. 3, verano de 1992.

19. Véase nota 1.

20. Véase nota 8.

21. Véase nota 8.

22. Véase nota 1.

23. Véase nota 8.

24. Véase nota 1.

25. *Mi vida, mis Films*, de Jean Renoir. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974. Traducción de Xavier Aleixandre.

Le Silence de la mer
(1947)

El silencio en las sombras
Ocupación y Resistencia en el cine de Jean-Pierre Melville

José Enrique Monterde

En la actualidad ya se plantean pocas dudas sobre el carácter de "autor" de Jean-Pierre Melville, en el sentido fuerte de este término. Ello es asumible tanto respecto a la primera parte de su filmografía, aquella que gozó -o sufrió- de una insólita independencia en su producción, y que fundamentaría su carácter de antecesor de la *nouvelle vague*, como en la segunda parte, cuando sin alejarse del cine industrialmente convencional e incluso de género, consolidó su prestigio autoral. Nadie vacila, en verdad, en rememorar su gusto por las historias del *milieu*, su evocación de unas formas de vida sustentadas en valores como la lealtad y la amistad (o la traición como su contravalor), la profesionalidad y el perfeccionismo, la soledad, la instauración de un rígido código ético más allá de los sacrificios que pueda acarrear, el amor imposible, etc.

Pero lo importante, en la medida en que Melville no era un moralista sino un cineasta, es que esas constantes ideológico-morales y temáticas fueron capaces de transformarse en constantes estilísticas: la asunción de una puesta en escena que encuentra en su sobriedad, en su despojamiento formal, en su ausencia de efectismos o en la sutileza de su retórica sus mejores bazas, las que le conducen hacia una concepción casi fenomenológica del Cine, donde mostrar ciertos hechos se hace más significante para la comprensión de las ideas y emociones que los sustentan que no las redundantes demostraciones

que caracterizan a los cineastas superficiales, es decir, aquellos que pretenden remarcar su decir más que saber expresar lo dicho (cuando son capaces de escapar a la más absoluta vacuidad).

Por otra parte, tal como la leyenda del "autor" prescribe, esas constantes melvillianas -perfectamente asimilables a las de los héroes del novelista homenajeado con el seudónimo- se transfieren a (o desde) la propia personalidad de Jean Pierre Grumbach. La propia aureola mítica de su gusto por la soledad, la nocturnidad, el cuidado de una imagen personal coherente con su universo fabulado (gabardina, sombrero, gafas negras, etc.) no hacen más que tender puentes entre el Melville persona y el cineasta.

Considerando todos esos consabidos elementos caracterizadores del cineasta Melville podemos comprender, sin mayor esfuerzo, el escaso interés que pudiera sentir por los temas adscribibles al llamado "cine histórico". Cualquier apresurado recorrido por la lista de sus películas permite constatarlo rápida e inequívocamente... salvo en un aspecto: cuando la Historia -con mayúscula- intersecciona con su propia biografía, cuando se hace posible que ese universo personal se imbrique en una circunstancia histórica relevante, de tal manera que rememorar lo histórico signifique ni más ni menos que fundamentar su propia historicidad. La trayectoria vital de ese judío de origen alsaciano llamado Jean-Pierre Grumbach, en arte Jean-Pierre Melville, se vio sacudida -como la de la mayor parte de sus coetáneos- por un acontecimiento histórico de tan indudable relieve como la Segunda Guerra Mundial. Para Melville, siendo francés, esa experiencia tomaba por nombre el de Ocupación; y bajo su sentido ético, su respuesta no podía configurarse más que bajo la vía de la Resistencia.

Así pues, no hay mucho más que buscar: la exclusiva dimensión retrospectiva, historicista, de la filmografía de Melville se sitúa en sus evocaciones del período bélico, del cual nadie pudo ser simple testigo, aunque sólo algunos aspirasen al protagonismo. En cierto modo, ¿no sería justo suponer que parte del gusto por esa especie de clandestinidad nocturnal en la que viviría el cineasta no era más que una prolongación de algunas de las experiencias pasadas? ¿Cómo no entender, pues, que ese motivo argumental resurgiese con alguna periodicidad en sus films, sin por ello traicionar en absoluto su estilo y universo expresivo? Sin duda que la propia coherencia desde la que Melvillle trata de construir su obra no puede obviar unos momentos trascendentales que enraizan aquella y que anteceden de forma inmediata el propio arranque de ésta. Eso ocurre en tres ocasiones, en los tres films que centrarán básicamente nuestro análisis, se concreta todo eso: **Le Silence de la mer** (1947), **Léon Morin, Prêtre** (1961) y **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969).

Aceptemos esas motivaciones para el cine "histórico" de Jean-Pierre Melville, esto es, su dudosa adscripción a esa calificación en la medida en que las historias narradas aun pudiendo reclamarse de la Historia no son en absoluto ajenas al mundo personal del autor, siendo ése precisamente el motivo de que le resulten interesantes y le parezca justificado el proponernoslas. En esa medida, antes de aproximarnos a los tres films citados, será conveniente rememorar cuál fue la dimensión desde la que Melville vivió los años de la Guerra y cuál fue el grado de su implicación en esa circunstancia. Lo cual aún se hace más necesario si tenemos en cuenta que la oscuridad informativa que ha rodeado esos momentos generó una contraleyenda sobre la turbiedad de las actitudes melvillianas.

Vivencias bélicas

Sin ánimo de sacar los colores a nadie, recordemos que con motivo del estreno de **El confidente** (*Le Doulos*, 1962), un crítico "de izquierdas", como se supone debía ser José Luis Egea, se permitía reconstruir en *Nuestro Cine* una historia tan truculenta como ésta: *"Las actitudes de Melville durante la ocupación nazi, su colaboracionismo activo y duradero, sus escritos teóricos encauzados a patrocinar un cine fascista, le supusieron que, después de la Liberación, el Sindicato Cinematográfico de directores franceses le pusiera el veto para realizar películas. Incluso, al margen de este veto del Sindicato de directores, las agrupaciones sindicales obreras del cine se negaron a trabajar en las películas que Melville pudiera hacer...".*

¿Coincide algo de todo eso con la realidad? ¿Cuáles son los motivos de semejante tergiversación?¿En qué consistió realmente la experiencia bélica de Melville? Ignoro en que informaciones se basaba el crítico, puesto que en ninguna de las monografías sobre Melville (las de Wagner, Zimmer y de Bréchade, Ledieu, Vialle), en ninguno de los artículos a él dedicados, ni en las numerosas entrevistas concedidas (incluyendo el libro-entrevista de Nogueira) hay referencias en ese sentido. Como tampoco las hay en las aportaciones bibliográficas sobre el cine francés durante la Guerra y Postguerra (Bazin, Buache, Chirat, Passek, Bertin-Maghit, Siclier, Armes, Martin, etc.), ni en las aproximaciones al

espinoso tema de las depuraciones tras la Ocupación...

Si nos atenemos a las acusaciones de Egea -que evidentemente no correspondían tanto a una inquina personal como a una postura ideológica-, sería difícil entender tanto encarnizamiento con alguien que no empezó su actividad cinematográfica hasta el mismo 1946, cuando produjo y dirigió un apenas conocido cortometraje. Por otra parte, serían interesantes los detalles de ese colaboracionismo *"activo y duradero"* -¿en Vichy, en el París ocupado, en Alemania...?-, aunque sin duda lo más apasionante sería localizar los absolutamente ignotos *"escritos teóricos encauzados a patrocinar un cine fascista"*. Dejando de lado el fracaso que hubiese acompañado a semejante empresa, en la medida de lo fallido de las escasas incursiones en el fascismo militante del cine francés durante la ocupación, no aparece rastro alguno de unos textos que tendrían un indudable valor en un cineasta aparentemente poco preocupado por la teoría cinematográfica y poco menos que ágrafo en todo aquello que no fueran sus propios guiones.

Más próximo, pues, al delirio que a la realidad histórica, el ataque desde las páginas de *Nuestro Cine* culminaba nada menos que con una frase de esta guisa: *"...parece que los rasgos fundamentales de la personalidad de este hombre bordean la anormalidad psíquica y sexual"*. Perfecto ejemplo de lo que podríamos llamar sectarismo totalitario (fuese estalinista o fascista...). En realidad estoy convencido de que Melville era una víctima inocente, en la medida que esos ataques los recibía como persona interpuesta; la auténtica diana de esos dardos eran los jóvenes valores de la *nouvelle vague*, acusados de derechistas y anticomunistas por la crítica "progresista" francesa, encabezada por la revista *Positif*, enemiga de *Cahiers du Cinéma* y por tanto modelo para *Nuestro Cine*, que modestamente reproducía esa actitud de enfrentamiento con un *Film Ideal* que sin embargo ignoró absolutamente al director de **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970). Recordemos que casi la primera noticia de Melville nos llegaría con su aparición en **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959), de Jean-Luc Godard, interpretando al escritor rumano Parvulescu (y teniendo en cuenta el papel político de los exilados rumanos como Ionescu, Cioran, Eliade, Horia, etc. esa nacionalidad no era gratuita), en lo que era el más evidente film-manifiesto de la "nueva ola". En ese momento aún no se había estrenado en España ninguno de sus films, pero no costaba caracterizarlo como padre/responsable de esas tendencias pequeño-burguesas que asolaban el cine francés.

Sin embargo, los especialistas que han rastreado la trayectoria biográfica melvilliana han contado otra vivencia de la Guerra, y aunque los datos nunca han sido demasiado prolijos, parece indudable su adscripción a la Resistencia gaullista, lo cual le podrá ser reprochado por la izquierda comunista, pero le coloca lejos del colaboracionismo, si

El ejército de las sombras *(L'Armée des ombres, 1969)*

El ejército de las sombras
(L'Armée des ombres, 1969)

bien su querencia por los mundos ambiguos y fronterizos le llevan por caminos que pudieran parecer tan equívocos como el comenzar **El confidente** con una frase de Céline: *"Hay que elegir... morir o mentir"*.

Parece definitivamente cierto que Melville fue enrolado en una unidad de *spahis* en 1937, con la cual participó en la efímera campaña de Bélgica y en el desastre de Dunkerke. Luego, la travesía de la Francia derrotada hasta Marsella, donde conocerá tanto la vida subterránea del *milieu* como los primeros momentos de la Resistencia. Desde Marsella, el tradicional camino a través de los Pirineos hasta España, donde según Zimmer pasó seis meses en la cárcel antes de conseguir llegar a Londres e incorporarse al F.F.L., en cuyo seno participará en la campaña de Italia y Francia, tras el desembarco en Provenza. Finalmente fue desmovilizado en noviembre de 1945, momento en que ya se incorpora plenamente a la actividad cinematográfica.

Ese recorrido vital conecta perfectamente con la trayectoria tipo del militante "gaullista", que incluso pudiera haber tenido antecedentes filocomunistas pero que había sucumbido a la decepción tras el pacto nazi-soviético, o al menos eso se deduciría de una declaración propia en la que manifestaba tajantemente: *"La marcha atrás ha comenzado el 25 de agosto de 1939, el día en que se produjo la brecha en el corazón de un joven de 22 años, que era de izquierdas, comunista, que cesó de serlo en 24 horas, diciéndose: ¡Si es esto la extrema izquierda...!"*.

De todo eso encontraremos rastros en sus films, muy especialmente en **El ejército de las sombras**, pero al mismo tiempo ha servido para muchos como explicación de las dificultades encontradas por Melville para la realización de su primer film.

Esas dificultades no tuvieron nada que ver con cuestiones relativas a la depuración, que en el ámbito cinematográfico se centró en la actividad de la "Comisión Provisional de Depuración Cinematográfica" creada el 16 de octubre de 1944 y que alcanzó a figuras como Sacha Guitry, Henri-Georges Clouzot, Louis Chavance, Pierre Fresnay, Emile Drain, Tino Rossi, Albert Préjean, Robert Le Vigan, Arlétty, Henri Jeanson, Marcel Aymé, etc., alguno de los cuales llegó a pasar por la prisión o incluso el exilio. En realidad correspondían mucho más a una colisión con la efervescencia impulsada por el "Comité de Liberación del Cine", cuyos objetivos incluían aspectos tan dudosos como: *"...defender el cine francés como un patrimonio espiritual nacional; asegurar la calidad técnica y moral por servicios de control técnico no comerciales y la institución de una especie de consejo del orden sindical habilitado para decidir sobre la competencia y el honor profesional de los miembros de la corporación; reformar el estatuto de gestor de film agravado por los decretos Richebé;..."*. Donde chauvinismo, corporativismo, moralismo, etc. se traslucían con una nitidez y conducían a planteamientos tan absurdos como la intención del censor militar capitán Lhéritier de pro-

hibir films como **Le Crime de Mr. Lange** (1935) o **Le Jour se lève** (1939). O a la norma, finalmente no cumplida, de que: *"...ningún film que tenga por tema la Resistencia o la vida de los prisioneros en Alemania no podrá ser preparado sin una petición de autorización dirigida al Comité de Liberación que la transmitirá al Comité Nacional de la Resistencia y después a la Dirección General del Cine".*

Sólo en la medida de comprender este contexto, donde la "carta profesional" era necesaria para obtener la autorización para dirigir cine, podemos entender la significación de **Le Silence de la mer**, la primera obra de Jean-Pierre Melville.

Le Silence de la mer

Planteada de forma absolutamente independiente, sin recurrir al apoyo del Centro de Cinematografía y sus bonos especiales para la adquisición de película virgen (comprada por tanto en el mercado negro); con un equipo reducido que no cumplía los mínimos sindicales, comenzando por la carencia de carta profesional por parte del director, por el sencillo motivo de que era su primera película; y derivadamente, con un presupuesto ínfimo (cerca de 9 millones de francos frente a los 60 que tenían como coste medio los films de aquellos años) que abría insólitas perspectivas para un fosilizado cine francés incapaz de generar un movimiento semejante al Neorrealismo italiano y que aún tardaría casi quince años en asumirlas plenamente con la *nouvelle vague*; teniendo en cuenta todo eso, parece indiscutible que **Le Silence de la mer** significaba un hecho casi excepcional en su momento, aunque sus propias características amortiguaban su repercusión, como ejemplarifica que su estreno se demorase hasta 1949.

La insolitez de **Le Silence de la mer** no se agotaba, sin embargo, en cuestiones de producción. De una parte ofrecía una propuesta radical en el plano cinematográfico y en su carácter de "cine literario", a contracorriente de los parámetros del cine de *qualité* de la época y anticipándose u homologando propuestas como las posteriores de Bresson o Resnais. De otra, la no menos sorprendente opción desde la que Melville propone su aproximación a la tan reciente experiencia de la Ocupación. En principio es este segundo aspecto el que debe centrar la atención de este artículo, pero cabe subrayar que su propia coherencia depende y se corresponde con el rigor estilístico asumido. Un rigor que incluso se hace algo forzado en algunos momentos, como inequívoco fruto de una "voluntad de estilo" propia de quien no era más que un principiante.

Melville tomó como elemento central de su film un relato largo homónimo escrito por el dibujante grabador Jean Bruller bajo el seudónimo de "Vercors" y editado clandestinamente por Editions de Minuit, tal como en el propio film se indica por partida doble: cuando al comienzo, antes de los títulos de crédito aparece un volumen del libro entre dos publicaciones clandestinas como *Combat* y *Liberation* y más adelante cuando un rótulo indica que: *"Este volumen publicado a cargo de un patriota ha sido acabado de imprimir bajo la ocupación nazi el 20 de febrero de 1942".*

El cineasta siempre ha manifestado que conoció y se entusiasmó por la obra de Vercors durante su estancia londinense, consiguiendo que el Comité de la Francia Libre no autorizase su realización en Sudamérica por parte de Louis Jouvet (lo cual certifica que sus buenas relaciones con los gaullistas no eran las de un colaboracionista...). Así no puede extrañar su especial delectación en la fidelidad al modelo literario, donde mediante el triple procedimiento del monólogo interior, el soliloquio y el silencio se respeta casi la totalidad del texto escrito. Y eso pese a que la producción fue realizada sin ningún permiso previo del escritor, sin abonarle sus derechos de autor...

Desde el punto de vista de la aproximación a la historia -casi presente en aquellos momentos- de la Ocupación, la propuesta de Melville era arriesgada. Alejándose del triunfalismo y chauvinismo imperantes "oficialmente" respecto a la epopeya de la Resistencia y que con la excepción de **La Bataille du rail** (1946), de René Clément, convierten en inoperantes las aproximadamente 27 películas centradas en el tema en los siete años posteriores al fin de la Guerra, **Le Silence de la mer** proponía una visión interiorizada de la Ocupación. Para ello servía la historia de ese oficial alemán francófilo alojado en casa de un culto burgués pueblerino acompañado por su sobrina, al que ambos negaban toda palabra, hasta que desalentado por la realidad de la presencia alemana en tierras galas se hacía destinar suicidamente al frente ruso.

Las dos notas preponderantes del film radicaban por una parte en la plasmación casi angustiosa y asfixiante de una forma pasiva de Resistencia (no debemos olvidar la fecha de redacción del libro) y por otra en el situar su reflexión en el ámbito menos coyuntural de las relaciones franco-germanas, tal como indica el propio rótulo que abre el film: *"Este film no tiene la pretensión de aportar una solución al problema de las relaciones entre Francia y Alemania, pro-*

Le Silence de la mer
(1947)

blema que se pospondrá tan largo tiempo como los crímenes de la Barbarie nazi, perpetrados con la complicidad del pueblo alemán, permanezcan en la memoria de los hombres".

Desde nuestra perspectiva, que ya no es la de la postguerra, la primera nota de interés se agota en su propia evidencia: la voluntad de hacer subsistir con orgullo una idea de Francia autónoma de las vicisitudes bélicas y fundada en la radical confrontación de una tradición cultural ilustrada y racionalista, como la simbolizada por ese intelectual provinciano amante de los clásicos. Más apasionante se nos aparece la reflexión sobre la confrontación de culturas, sobre la capacidad de fascinación por parte del vencido respecto a un vencedor que no puede esconder un cierto complejo de inferioridad, del papel -hoy diríamos que casi jungeriano- de un no menos cultivado alemán sobre el cual la civilización francesa ha ejercido una permanente atracción y que se siente tentado por una utopía unitaria que muy bien podríamos entender como antecedente de una concepción de Europa en torno al eje franco-alemán.

Lejos pues del maniqueísmo absoluto del *boche* tremebundo, aunque con mucho cuidado en mostrarlo como excepción entre los de su rango, como manifiestan los encuentros parisinos del protagonista que le conducirán a la amarga lucidez de la imposibilidad de su sueño, **Le Silence de la mer** hace de su casi insoportable sobriedad un ejercicio de retórica callada, pero también de un rigor intelectual que queda radicalmente plasmado en su ascética puesta en escena que ofrece -de la mano del también debutante Henri Decaë- el contínuo *tour de force* de filmar a tres personas -dos siempre calladas y la otra siempre locuaz- en el interior de una habitación metonímica de toda la Francia sumergida por la marea nazi.

Léon Morin, Prêtre

Mucho menos interesante resulta, en mi opinión, la segunda incursión de Jean-Pierre Melville en la historia de la Ocupación, al menos desde el punto de vista de la reflexión histórica, aunque no creo que la teológica sea mucho más apasionante. De nuevo, como en tantos otros films del cineasta, encontramos una obra literaria de su gusto en la base de su trabajo. Ahora se trata de **Léon Morin, Prêtre**, una novela al parecer autobiográfica de Béatrice Beck que había obtenido el premio Goncourt en 1952. Con este proyecto mantenido por el cineasta, según sus declaraciones, durante varios años hasta encontrar a los intérpretes que él consideraba idóneos -Jean-Paul Belmondo y Emmanuelle Riva- Melville trazaba una operación de inserción plena en la industria cinematográfica francesa tras sus largos años de independencia y casi marginación; de ahí la participación de dos productores de primera línea como Carlo Ponti y Georges de Beauregard, así como las citadas estrellas de la interpretación.

De nuevo nos encontramos con el ambiente de una pequeña localidad provinciana durante los años de la Ocupación, pero en

este caso ésta representaba poco más que un telón de fondo de la turbulenta historia de las relaciones entre la joven y atea viuda de un comunista y un también joven "cura de aldea", donde las motivaciones religiosas se solapan con la atracción sexual. Más allá de lo que la historia tuviera de interesante como reflejo de las vivencias femeninas en un ambiente cerrado y del tradicional tremendismo del celibato acosado (aunque resuelto con la suficiente ortodoxia como para que la película fuese proyectada en la Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid) desde nuestra perspectiva sólo parecen relevantes ciertos elementos de la situación ambiental que puntualmente jalonan la anécdota.

En cierto modo, esos aspectos resultan menos intrascendentes de lo que parecen, puesto que las reacciones de los personajes y la capacidad de obsesionarse por lo que fácilmente pudiera parecer una trivialidad, remiten de nuevo a la asfixia de esa colmena en que se constituye la Francia ocupada. A diferencia de la propuesta interiorizadora de **Le Silence de la mer**, ahora la Ocupación es pura exterioridad, ya que se nos muestra a través de sus manifestaciones públicas: los ocupantes italianos sustituidos por las tropas alemanas (lo cual sitúa el núcleo inicial de la historia tras el verano de 1943), los bandos atemorizadores, las *razzias* de hombres destinados al servicio obligatorio en Alemania, las detenciones de resistentes, los castigos contra los rehenes, los controles en los caminos, la llegada de los liberadores americanos, etc.

Pero en realidad Melville no propone reflexión alguna sobre la Ocupación, sino que sitúa su anécdota argumental entremezclada con unos fenómenos que raramente pretenden interpretarse, sino que tan sólo nos son mostrados en su "natural" facticidad, en una eso sí notoria contribución a esa crónica de la provincia que tan bien ha sabido efectuar el cine francés si pensamos en los Renoir, Pagnol, Rouquier, Becker, Bresson, Chabrol, etc.

El ejército de las sombras

Al cabo de casi veinticinco años del final de la Guerra Mundial, Jean-Pierre Melville retorna al tiempo de la Ocupación con su film más ambicioso sobre el tema: **El ejército de las sombras**. Retomando de nuevo una novela, en este caso de Joseph Kessel, el cineasta supo reconducirla hacia ese terreno personal que sus últimos *thrillers* habían acabado de configurar. Nunca como en este caso Melville iba a combinar la Historia y sus intereses narrativos personales, lo cual paradójicamente le fue reprochado, en la medida en que para algunos la seriedad del tema "histórico" no redimía las dependencias genéricas del film. El mismo declaraba: *"He mostrado por primera vez cosas que he visto, que he vivido. Claro está que mi verdad es, entiéndase bien, subjetiva y no corresponde ciertamente a la verdad real..."*.

Este impresionante fresco elaborado por Melville corresponde a dos voluntades básicas, la épica y la didáctica. No cabe duda de que pocas veces se nos ha ofrecido un repertorio semejante de la auténtica actividad resistencial: evasión de pilotos derribados y otros fugitivos, redes de comunicaciones, transmisión de información militar, represión de traidores y confidentes, etc. Pero, sin embargo, estamos lejos de una visión aventuresca y exaltante: no existe la guerra limpia, y mucho menos cuando se trata de una guerra clandestina, cuando la delación y el heroísmo pueden llegar a darse la mano, como en el excepcional personaje de Matilde, capaz de resolver las situaciones más complejas y al mismo tiempo solicitando implícitamente su muerte cuando toma conciencia de su debilidad una vez capturada por el enemigo. Por tanto, Melville quiere de una parte contar didácticamente la realidad de la lucha resistencial sin renunciar ni al realzamiento del valor épico de esas vicisitudes, ni a las servidumbres de un trabajo heroico.

Sin duda, Melville subraya que los resistentes no son héroes de nacimiento y de una pieza; al contrario, el film nos muestra la

Léon Morin, Prêtre (1961)

progresiva "profesionalización" en la actividad clandestina. Para ello, el cineasta no duda en enmarcar las historias -tras el prólogo que sería la primera evasión del ingeniero Philippe Gerbier- entre dos ejecuciones internas a la red resistente. De la chapucera muerte del joven traidor marsellés a la pulcra liquidación de Matilde hay todo un recorrido equivalente al que lleva desde el "amateurismo" a la profesionalidad.

Al mismo tiempo, no existen para los protagonistas excesivas perspectivas de futuro: la propia dinámica de actividad clandestina conduce a la caída en manos de los alemanes, sea por fallos propios, por excesos de confianza, por delaciones o por la simple casualidad. Teniendo en cuenta que la historia arranca el 20 de octubre de 1942 y termina con la muerte de Matilde el 23 de febrero de 1943, hay que constatar que la victoria final queda aún muy lejos; de ahí la importancia del epílogo rotulado que nos informa del devenir de los cuatro principales integrantes del grupo, todos ellos muertos entre noviembre de 1943 y febrero de 1944. Como los protagonistas de films anteriores de Melville, los de **El ejército de las sombras** asumen su no-futuro, la normalidad del sacrificio personal en bien de una causa que, sin embargo, no queda enfatizada en ningún momento.

No cabe duda de que Melville no renuncia en este film a sus reminiscencias gaullistas -con el excesivo olvido de otros sectores participantes en el movimiento resistencial-, tal como manifiesta el episodio londinense, con una oblicua presencia del propio general; pero sin embargo, eso queda remitido a un segundo plano, ya que podríamos hacer fácilmente abstracción del contexto histórico concreto, para

El ejército de las sombras *(L'Armée des ombres, 1969)*

comprender que ante todo se trata de las formas de hacer de un grupo de hombres y mujeres que asumen su misión sin fisuras aparentes, aún a costa de indudables desgarros interiores. Tal como se hace difícil eliminar al "traidor", aún lo será más suprimir a Matilde, el personaje más carismático del grupo; pero en otra medida lo será para Luc Jardie el no advertir a su hermano Jean-François su común militancia. O asistiremos al reverso de los héroes ante lo que es su preocupación central: la capacidad de aguante ante la presión enemiga una vez producida la "caída". Todos tienen su talón de Aquiles, puesto que esos héroes basan su autenticidad en su no perfección: Matilde sabe que es capaz de traicionarlo todo en favor de esa hija de cuya foto no ha sido capaz de desprenderse, en una única y fatal imprudencia; Jean-François Jardie será capaz de preveer el hundimiento de su capacidad de aguante de la vida clandestina a tiempo y elaborará su propia destrucción en favor de la actividad colectiva, ayudando a la muerte del cautivo Félix, en la ignorancia también de los límites de su resistencia ante la tortura; e incluso el personaje central, Gerbier, estará a punto de echar al traste el esfuerzo de sus compañeros por liberarle cuando se siente tentado a hacer prevalecer su orgullo sobre el instinto de supervivencia, algo que definitivamente sucederá cuando vuelva a caer en manos de la Gestapo y muera por no querer correr/humillarse ante sus verdugos.

Todos los protagonistas morirán, pues, porque su itinerario no puede tener otra salida. La vida clandestina crea un hábito tal vez insuperable; convertidos en profesionales de las sombras, la luz les destruiría (¿tal como el propio Melville se irá convirtiendo en un ser nocturno y semiclandestino durante el resto de su vida?) y difícilmente podrían sobrevivir a su misión en la medida en que ésta se ha convertido no sólo en el objetivo de su vida, sino en la razón total de su existencia. Es en el microcosmos del grupo clandestino, como en el de la banda delictiva de los films de gángsters, donde valores como la fidelidad adquieren todo su valor. Sin embargo, la propia naturaleza de su labor impide la amistad y aún más el amor; no hay lugar, al menos aparentemente, para el sentimiento, preludio de todas las debilidades. Una vez más, este film de Melville nos habla de la imposibilidad del amor; ahora no se trata del amor silenciado o reprimido de **Le Silence de la mer** o **Léon Morin, Prê-**

tre, sino de la imposibilidad de congeniar el respeto a un código ético-profesional con cualquier manifestación sentimental. Por eso, sólo desde la sutileza de la interpretación de los actores y actrices es posible evitar que los personajes se transformen en robots o en héroes maniqueos; son la levedad de un gesto, la casi imperceptibilidad del rictus de un rostro, el automatismo de determinados actos, los que marcan la humanidad de esos personajes, los que delatan todo el universo sentimental que queda oculto tras la ostensible dureza de esa forma de vivir.

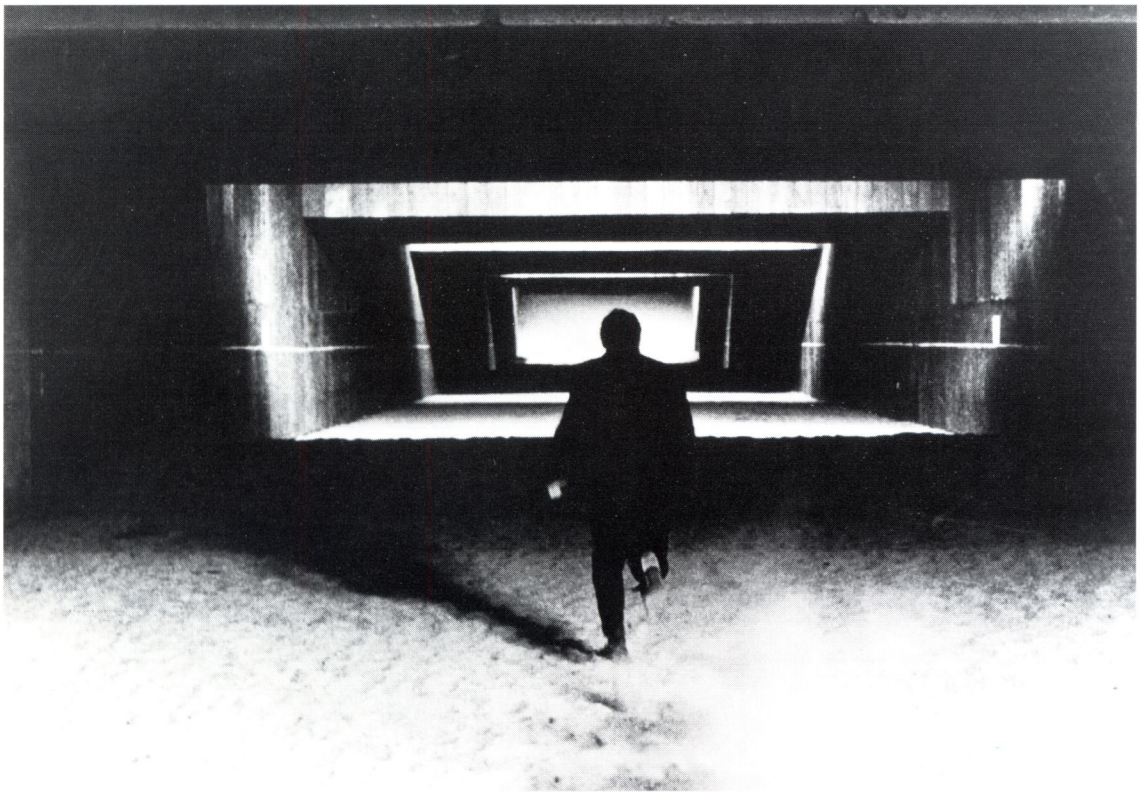
En ese sentido, el análisis de **El ejército de las sombras** no puede limitarse a revelar los aspectos temáticos y el sentido ético más evidente. La depuración del estilo melvilliano; la sobriedad de la puesta en escena; el juego dado por la frialdad de esos colores, que Peter Cowie considera cuasi-cadavéricos; el control de una interpretación exenta de toda grandielocuencia; la minuciosidad narrativa de determinados momentos, como las evasiones, las ejecuciones, los interrogatorios, el retorno de Gerbier a Francia en paracaídas, etc.; ésos y otros tantos aspectos próximos al habitual hacer de Melville son mucho más que el ropaje del argumento, para constituirse en el básico punto de apoyo del sentido pleno del film.

Desde una perspectiva histórica, **El ejército de las sombras** remite a un período bien concreto de la historia de la Resistencia. Sin estar referida a personajes o hechos concretos, tomando aspectos narrados en la novela de Kessel junto al propio recuerdo del cineasta -que en la época del estreno manifestaba que *"envejeciendo, pienso con nostalgia en el período entre 1940 y 1944 pues forma parte de mi juventud"*-, es indudable que esta película relata acontecimientos repetidos y plausibles en aquellos años. Lejos de la propuesta de film-panteón que significara un título como **¿Arde París?** (*Paris brule-t-il?*, 1966), no podemos dejar de encontrar algunos ecos en los personajes protagonistas, que van desde Jean Moulin (activo en Lyon como Gerbier, de su misma edad y muerto tras la tortura en marzo de 1943) hasta Marie-Madeleine Fourcade, animadora del grupo "Alliance", activo durante toda la Guerra, pasando por Pierre Brossolette, que se arrojó desde el quinto piso de la central parisina de la Gestapo en febrero de 1944 para evidenciar y sellar su silencio, o la contribución de personalidades científicas como Joliot-Curie, al que tal vez aluda el personaje de Luc Jardie, algunas de cuyas obras son la lectura de Gerbier en su solitario escondite (con títulos como "Ensayo sobre el problema del fundamento de las matemáticas", "Observaciones sobre la formación de la teoría abstracta de los conjuntos", "Sobre la lógica y la teoría de la Ciencia", "Método axiomático y formalismo" o "Transfinito y continuo").

Hay que remarcar que el período recogido por **El ejército de las sombras** corresponde a la primera etapa de la actividad resistencial en el interior de Francia. De hecho, esa actividad se inicia con una cierta y organizada intensidad en 1942 -tras la entrada de la URSS en la Guerra y el nuevo cambio de posición del PCF-, siendo 1943 un año complicado, donde el trabajo clandestino es ante todo organizativo y urbano. Será a partir de 1944, concretamente con la constitución de las FFI (Fuerzas Francesas del Interior) cuando se desarrollen los mayores enfrentamientos en ciertas zonas rurales y se pase al sabotaje masivo en la preparación del desembarco aliado; pero los momentos que evoca el film de Melville, en el marco de una Francia dividida aún en la zona ocupada y la no ocupada, todavía están alejados de esa efervescencia resistente.

No podemos terminar esta somera revisión de **El ejército de las sombras** sin remitir al análisis comparado. Tal como ya dijimos en relación a **Le Silence de la mer**, los primeros años del cine resistencial, mucho más ocupados en las glorias de la lucha armada y otras formas de oposición al invasor que en las oscuridades de la Ocupación, carecen de relevancia cinematográfica y en buena parte de reflexión histórica. Los años cincuenta, en cambio, abandonan la perspectiva bélica en favor de aproximaciones mucho más de retaguardia -**Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, 1952), de Clément- y costumbristas, incluso con un tono humorístico o cuan-

Le Silence de la mer *(1947)*



El ejército de las sombras *(L'Armée des ombres, 1969)*

do menos tragicómico, caso de **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*, 1956), de Autant-Lara, **Babette se va a la guerra** (*Babette s'en va-t-en guerre*, 1959), de Jaque, o **La vaca y el prisionero** (*La Vache et le prisonier*, 1959), de Verneuil, en una línea que culminaría con **La gran juerga** (*La Grande vadrouille*, 1966), de Oury. Al mismo tiempo empiezan a aparecer films que retoman la Ocupación desde un planteamiento ya retrospectivo, entre los que citaríamos **No matarás** (*Nous sommes des assesins*, 1952), de Cayette, **Cena de acusados** (*Marie Octobre*, 1958), de Duvivier, **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*, 1959), de Resnais -que cuenta lo que hubiera podido ocurrirle a la sobrina de **Le Silence de la mer** si hubiese cedido a sus impulsos amorosos- o **La Denonciation** (1961), de Doniol-Valcroze.

Los años sesenta vieron aparecer muchos films alrededor de la Francia en Guerra y Ocupación, aunque los títulos notables escaseasen: **El día y la hora** (*Le Jour et l'heure*, 1962), de Clément, **Sobra un hombre** (*Un Homme de trop*, 1966), de Costa-Gavras, **La Ligne de démarcation** (1966), de Chabrol, y sobre todo **El ejército de las sombras**. Pero este superficial repaso no implica más que situar el valor del film de Melville no sólo como muestra excelente del tema, sino casi como colofón. En su mismo año de 1969 comenzará la revisión -al menos fílmica- de la historia de la Ocupación, con un título que no sería estrenado hasta 1971: **Le Chagrin et la Pitié**, de Marcel Ophuls. A partir de ahí, aun manteniéndose las aproximaciones cómicas, costumbristas o diversamente heroicas -véase desde **Sección especial** (*Section spéciale*, 1974), de Costa-Gavras hasta **L'Ochestre rouge** (1989), de Rouffio-, aparecerán otros títulos mucho más críticos, sobre todo a partir de **Lacombe Lucien** (*Lacombe Lucien*, 1974), de Malle, y **El affiche rojo** (*L'Affiche rouge*, 1976), de Cassenti, nostálgicos de la lejana infancia -**Los violines del baile** (*Les Violons du bal*, 1974), de Drach, **Un Sac de billes** (1975), de Doillon, e incluso mucho más tarde **¡Adiós, muchachos!** (*Au revoir, les enfants*, 1987), de Malle- e incluso de una mayor ambigüedad revisionista, como los recientes **Mon ami, le traitre** (1988), de José Giovanni, viejo colaborador de Melville, y **Uranus** (*Uranus*, 1990), de Berri.

Sin duda un planteamiento como el de **El ejército de las sombras** ya no es posible en la actualidad; sólo un cineasta implicado en aquellos acontecimientos podía en su plenitud abordarlos con ese aliento épico, esa sensación de conocimiento directo y ese carácter de homenaje no sólo a unos combatientes heroicos, sino a sus propios años de juventud. La ausencia de una reflexión histórica crítica -que no equivale a ocultar los aspectos sombríos y ambiguos de aquellos hechos- que sería exigible desde nuestra actualidad se fundamenta en la definitiva clausura de aquellos hechos en la Historia. Recordemos que a Melville no le interesaba el cine histórico: sólo la Historia hecha vida, su propia vida.

El confidente
(Le Doulos, 1962)

J. P. MELVILLE

El teorema del espejo y el sombrero

La madurez de una puesta en escena

Carlos Losilla

1. Prólogo: el aire de los tiempos

En el año 1962, cuando Jean-Pierre Melville rueda **El confidente** (*Le Doulos*), el cine francés de la época atraviesa uno de sus momentos más fructíferos: hacía escasamente dos años que Jacques Becker había elaborado su testamento fílmico, **La evasión** (*Le Trou*, 1959), y más o menos tres que Godard y Truffaut habían irrumpido en escena con, respectivamente, **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959) y **Los cuatrocientos golpes** (*Les 400 coups*, 1959), pero también, en ese mismo lapso de tiempo, se habían sucedido obras maestras del calibre de **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*, 1959), **Pickpocket** (1959) y **Mi tío** (*Mon oncle*, 1959), con lo que la situación no era tan sencilla como parecía a simple vista. Primero, la *nouvelle vague* no estaba sola, pertenecía a la tradición de un cine francés edificado sobre una concepción autónoma y autorreflexiva de la puesta en escena. Y segundo, esa misma tradición -la de los Bresson, Tati, el propio Becker-, basada en un proceso de estilización y abstracción, de racionalización extrema, había acabado confluyendo, en intenciones y resultados, con la nueva (?) disciplina textual de los recién llegados. ¿La conclusión? Una nueva visión de la escritura cinematográfica que compartían ambos grupos -a pesar de sus evidentes diferencias- y que no sólo se refería ya a las cosas y a los seres, es decir, a la realidad externa, como el clasicismo y el posclasicismo que la habían precedido, sino también a sus propios dispositivos, a su realidad interna entendida como el propio alfabeto de su lenguaje (1).

Los primeros balbuceos de todo esto, es cierto, venían de

muy, muy lejos, y pasaban incluso, entre muchos otros, por Eisenstein, Ford y Welles -en quien la profundidad de campo, por poner un ejemplo, pierde la inocencia y se muestra ya al espectador como puro artificio-, pero en el caso del cine francés no empezaron a manifestarse hasta poco antes del debut de Melville con **Le Silence de la mer** (1947). Películas como **Les Dames du bois de Boulogne** (1945), de Bresson, **La Bella y la Bestia** (*La Belle et la bête*, 1946), de Cocteau, o **Día de fiesta** (*Jour de fête*, 1949), de Tati, habían empezado ya a utilizar conscientemente el lenguaje cinematográfico como representación de sí mismo, como objeto autorreferencial, y fue justamente en esa tesitura donde Melville empezó a dar sus primeros pasos.

Así, de **Le Silence de la mer**, adaptación de la novela de Vercors, hasta **Léon Morin, Prêtre** (1961), digamos que la culminación de su primer estilo, los rasgos preeminentes del cine de Melville pueden sintetizarse en la presencia constante de una cierta tensión, la que se establece entre una indoblegable voluntad de estilización y una tendencia realista más o menos imposible de evitar. Es, por supuesto, lo que ocurre en **Le Silence de la mer** y **Los niños terribles** (*Les Enfants terribles*, 1950), rigidísimos ejercicios de raíz literaria suavemente encaminados, a su vez, hacia la descripción más banal, hacia la fluida compenetración entre decorados, objetos y actores -el salón de Jean-Marie Robain y Nicole Stéphane, la habitación de Nicole Stéphane y Édouard Dhermitte-, pero es también lo que sucede en **Bob le Flambeur** (1955) y **Deux hommes dans Manhattan** (1959), en apariencia sendos documentales sobre París y Nueva York, respectivamente, y sin embargo dos de los trabajos más formalmente experimentales de Melville, quizá sus dos películas -calidades aparte- más libres e imprevisibles.

Contemplado, de esta manera, como la cima de una búsqueda, **Léon Morin, Prêtre** -y también **El Guardaespaldas** (*L'Aîné des Ferchaux,* 1962), bastardo un poco tardío del período 1947/1961- no sería tanto la consecución de un objetivo consciente, como el *non va plus* de una larga etapa de experimentación: hasta alcanzar la absoluta madurez que representa **El confidente** (*Le Doulos*, 1962), punto de partida de un nuevo Melville, más sistemático y encerrado en sí mismo, el cine del director francés va avanzando lentamente sometido a una dura tensión, atrapado entre su ansia de realismo y sus propias exigencias formalistas, llegando así, con **Léon Morin, Prêtre**, a una especie de compromiso de raigambre netamente bressoniana entre la austeridad de la representación y el estudio del detalle cotidiano.

Y, sin embargo, no es que existan dos Melvilles enfrentados, contrapuestos, uno antes y otro después de **El confidente**: más bien todo lo contrario. Algunas de las figuras de estilo más características de este último film y de toda la carrera posterior de Melville ya están presentes en varias de las películas previas como veremos más tarde, e incluso la obsesiva artificialidad de su *maniera* -esa lenta, lentísima progresión de lo ineluctable- ya aparece tanto en **Le Silence de la mer** como en **Léon Morin, Prêtre**, primer y último film de dicha etapa, y también, interiorizada y "cotidianeizada", en **Bob le Flambeur** o **Deux hommes dans Manhattan**. Lo que ocurre es que el largo y tortuoso camino que va desde el Bresson de **Les Dames du bois de Boulogne** asimilado en **Le Silence de la mer**, hasta el más puro Melville ya expresado en todo su esplendor en **El confidente**, pasando por la transfiguración del estilo Becker que bosquejan **Bob le Flambeur** y **Deux hommes dans Manhattan**, suponen el caldo de cultivo intransferible de una moral y un estilo propios, desarrollados ampliamente sólo una vez finalizado el itinerario de tanteo, es decir, cuando todas las inclinaciones personales e influencias externas han alcanzado un mágico punto de equilibrio.

2. El principio del fin

Pero volvamos, tras nuestra breve excursión al pasado, a esa inauguración de una poética que supone **El confidente**, la única clave capaz de desvelar el sentido total que mueve y moviliza la puesta en escena melvilliana.

Para empezar, la principal novedad que supone el film con respecto a las tentativas anteriores es, a la vez, una consecuencia lógica de la propia existencia de estas últimas: **El confidente**, en este sentido, como creación definitiva de un universo formal propio, se plantea a sí mismo como la resolución de la tensión que recorría **Le Silence de la mer** o **Bob le Flambeur**, la integración perfecta y sistemática de un universo de inspiración realista en un envoltorio de nítida estilización (2). Se trata de una operación que los siguientes films de Melville irán puliendo cada vez más y más, hasta llegar al puro esqueleto de **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972), pero que ahora se contenta con darse a conocer, con plantearse como única opción posible.

De esta manera, y como consecuencia lógica -es decir, como consecuencia de la postura adoptada por el propio film-, el tema y los valores morales expuestos se propondrán, ya desde un pri-

mer momento, la impregnación total de la puesta en escena: la ambigüedad y la impenetrabilidad extremas de los personajes -herencia de **Bob le Flambeur** y **Deux hommes dans Manhattan**, pero también de **Le Silence de la mer** y **Léon Morin, Prêtre**- acabarán traspasándose fluidamente a los mismísimos mecanismos de la representación fílmica, abandonando ésta, así, tanto la despótica rigidez del primer film de su autor como el aparente y falso descuido del cuarto.

Veamos, pues. Como hacía Roger Duchesne en cierta famosa escena de **Bob le Flambeur**, también en **El confidente** los protagonistas se miran al espejo: Maurice (Serge Reggiani), al principio, al llegar a casa de su amigo Gilbert (René Lefèvre), del que se convertirá en despiadada némesis; Silien (Jean-Paul Belmondo), justo al final del film, poco antes de desplomarse sin vida, abatido por los disparos casi póstumos de un falso asesino a sueldo. Pero lo que en **Bob le Flambeur** era un simple apunte, un detalle cotidiano que sólo alcanza su verdadero significado al cotejarlo con los films posteriores, en la película de 1962 es ya toda una declaración de principios: al contrario que en Douglas Sirk, la imagen reflejada en el espejo no es el símbolo de una existencia inauténtica o sin sentido, sino la apoteosis hiperbólica de su impenetrabilidad, de su condición de sombra cuya sustancia, como la del propio film, resulta inaprensible. Se trata, pues, de una pura forma geométrica -el "paralelismo" irresoluble e infinito del cuerpo real y su reflejo- que acaba enlazando con otras muchas que inundan la película -desde su inicio, con Reggiani andando al lado de las vías (paralelas) del tren seguido por un *travelling* que se desplaza paralelamente a su figura- y culmina en su polo opuesto, el círculo, es decir, la línea que ahora sí se reencuentra a sí misma al final de un recorrido, pero únicamente para certificar su propio fin: no hay más que ver la figura circular -u oval, en este caso da lo mismo- trazada por el sombrero de Silien -verdadero coprotagonista de la película, como en tantos otros trabajos de Melville- tanto en el plano final, cuando se lo pone para morir, como al comienzo de la escena en que lo deja en el guardarropía para enfrentarse a Nuttecchio y compañía, lo que será el principio de su fin.

Bob le Flambeur *(1955)*

Así es como Melville, de paso que patenta una ética vital que servirá de modelo para desarrollos posteriores, sustenta en ella una estética de la imagen y las formas. El espejo y las líneas paralelas, o la impenetrabilidad, la imposibilidad del conocimiento del ser humano, y el círculo, o la condena de un destino trágico. En esta encrucijada, pues, entre el fondo y la forma, o mejor digamos que entre un contenido determinado que en realidad es una visión de la vida y su pura y simple representación formal (formalizada), reside el "mensaje" de la *mise en scène* que inaugura **El confidente** y que sistematizarán las películas posteriores: si el individuo, como su imagen cinematográfica y su figura en el espejo, resulta ser un ente impenetrable e inasible (3), entonces la propia puesta en escena fílmica, entendida como las distintas formas de estructurar su reflejo, no será otra cosa que una representación virtual de la imposibilidad del realismo en el cine, tendencia que, como se decía más arriba, Melville sólo puede asumir ahora como "inspiración" o, en otras palabras, como base puramente factual -punto de partida- de sus ficciones.

Pero es que la historia, además, no termina ahí, puesto que resulta ser la propia estructura del film la que describe esta imposibilidad moral y formal en puros términos de puesta en escena. Así, desde un punto de vista puramente especulativo, puede decirse que la película pone en escena ante/para el espectador, mediante procedimientos estrictamente cinematográficos -sobre todo la elipsis, como ya sucedía en **Bob le Flambeur** e incluso en **Le Silence de la mer**- la representación de una mentira o, mejor, de una (posible) doble mentira: primero, haciéndole creer, junto a Maurice, que Silien es un villano, un asesino, el traidor y criminal perfecto; luego, dándole la vuelta a todo este entramado mediante el "rellenado" de las elipsis anteriores a través de un *flash-back* troceado, y convirtiendo a Silien casi en un ser angelical, benefactor de sus amigos y vengador justiciero. Seguramente, ninguna de estas opciones es la real, y el personaje de Belmondo no es más que alguien como todos los demás, imperfecto y vulnerable, pero lo cierto, la única certidumbre del film, es que el universo representado por Melville no lo deja entrever en ningún momento, porque en el fondo se contempla a sí mismo únicamente como un mecanismo de la ocultación: todo es ambiguo, impenetrable, incomprensible, como la propia condición y la moralidad humanas (¿buenos, malos?) y como la propia puesta en escena cinematográfica, que sólo refleja apariencias y mentiras -arquetipos, en el futuro lenguaje melvilliano que culminará en **Crónica negra**-, incapaz de penetrar en la esencia de las cosas, es decir, en su realidad.

3. El ritual y la elipsis

Pero si **El confidente** construye su puesta en escena basándose en

Hasta el último aliento *(Le Deuxième Souffle, 1966)*

las elipsis y sus rellenados, a partir de **Hasta el último aliento** (*Le Deuxième souffle*, 1966) y tras el dubitativo *impasse* de **El guardaespaldas**, el cine de Melville incluirá un nuevo (?) procedimiento estilístico que a la vez complementará y se opondrá al ya citado. Es decir, si la elipsis vacía sistemáticamente el relato, lo puebla de agujeros negros que eliminan el tiempo y su transcurso, el "ritual" se dedicará, por el contrario, a ampliar hasta el infinito ese mismo tiempo, a practicar en su propio interior una expansión cronológica claramente destinada a llevar a la ficción más allá de sí misma, a dejar al descubierto su propio funcionamiento interno. Se tratará, pues, de una negación pura de los mecanismos elípticos, pero también, paradójicamente, de su ratificación como procedimiento deconstructivo: si en **El confidente** la utilización de la elipsis dejaba al desnudo de un plumazo el concepto de transparencia clasicista, en **Hasta el último aliento** -por seguir con nuestro ejemplo- es el ritual el que toma el relevo y desmenuza la presunta fluidez del texto clásico hasta convertirla en un exasperante despliegue de cada una de sus piezas.

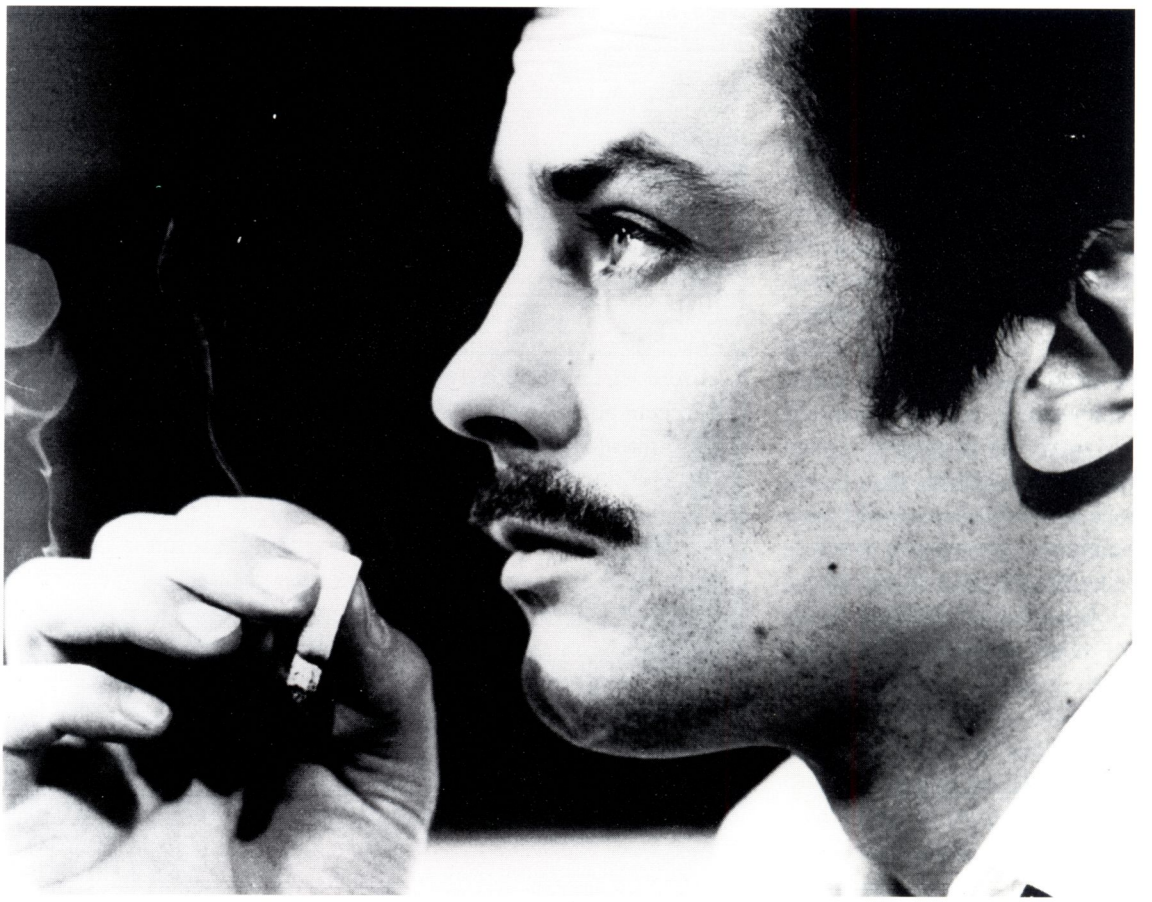
Y sin embargo, ¿en qué consiste exactamente ese ritual? ¿Cómo se manifiesta "físicamente" en la segunda parte de la carrera de Melville? **Hasta el último aliento** proporciona el primer ejemplo contundente, lo que podría denominarse el modelo primigenio a partir del cual nacerán todos los demás casos. En una escena determinada, a Melville se le plantea la necesidad de poner en escena un golpe, lo que los anglosajones llaman un *hold-up*, y entonces, en lugar de recurrir a la rapidez y al dinamismo propios del cine americano, se dedica a recrearlo morosamente, a narrar cada uno de sus detalles mediante una planificación descriptiva y analítica y un montaje que tiende a no confiar ni un solo detalle a la imaginación del espectador: así, vemos el acecho del furgón blindado, la eliminación de los guardias de seguridad y el traspaso del dinero a otro automóvil, lo que se podría denominar el núcleo de la acción, pero también se nos obliga a contemplar las dudas de Gu a la hora de disparar contra los motoristas, las miradas que intercambian entre sí los delincuentes, cada uno de los movimientos que efectúan al coger y pasarse el botín, etc.

De esta manera, el tiempo se amplía, sí, pero también parece repetirse constantemente a sí mismo, reproducirse neuróticamente en una especie de exorcismo que sólo aspira a alejarse de

la "realidad" y a reconcentrarse en su propia alucinación, de una manera que quien esto escribe no ha vuelto a ver en ninguna otra película de ningún otro autor. El robo de las joyas en la Place Vendôme de **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) podría representar el máximo exponente de esta apoteosis del ritual en el cine de Melville -con su exasperante, morosa descripción de cada uno de los movimientos de los ladrones, convertidos finalmente en verdaderos gestos rituales-, seguido muy de cerca por el asalto al tren de **Crónica negra** -donde ya adquieren incluso más importancia los cambios de vestuario de Richard Crenna que el propio desarrollo del golpe-, pero donde sus significados se despliegan con la mayor sinceridad y desnudez es, precisamente, en un film sin *hold-ups* propiamente dichos, **El silencio de un hombre** (*Le Samouraï*, 1967), en el que, de este modo, acaba demostrándose que no importa tanto la forma que adquiera el ritual como su propia esencia repetitiva.

Puesta en escena de una esquizofrenia, relato minucioso de un lento suicidio, todo **El silencio de un hombre** está construido sobre el concepto de la repetición como necesidad vital. Cada vez que sale de su apartamento, Jeff Costello (Alain Delon) se mira al espejo y se toca su sombrero: curiosamente, y como veremos después con mayor amplitud, dos de los elementos clave de **El confidente** se superponen así al ritual entendido en su más estricta acepción. Hay también dos escenas prácticamente idénticas -el robo de sendos coches por parte del protagonista y el silencioso cambio de la matrícula por parte de un especialista- y otras dos en las que importa más la precisión de los desplazamientos y los gestos que la acción en sí misma -el asesinato inicial y la persecución en el metro-, pero lo más innovador, quizá lo más significativo del film, es el "suicidio" ritual del final convertido, por exigencias del escenario y la planificación, en puro "espectáculo": Costello en el centro de la escena, solo frente a la pianista negra, blandiendo su revólver descargado y esperando los disparos que acabarán definitivamente con él.

Este concepto del ritual como representación, traspasado incluso a los mecanismos de la puesta en escena, dará como resultado una de las *set-pieces* más celebradas del cine de Melville -el ya mencionado golpe de **Círculo rojo**, un verdadero ballet de minuciosidad y precisión incomparables, el espectáculo final que se dedican a sí mismos unos extraños y atormentados delincuentes profesionales-, pero a la vez estará en la base de su concepto de la ambigüedad: de la identificación entre perseguidor y perseguido, entre policía y delincuente -que tiene su cima igualmente en **Círculo rojo**, con las dos escenas también rituales del inspector llegando a su casa y dando de comer a sus gatos: él también es un



Círculo rojo
(Le Cercle rouge, 1970)

Rodaje de ***Crónica negra*** *(Un Flic, 1972)*

solitario neurótico-, a la casi paranoica ocultación de los verdaderos motivos y de la psicología de los personajes de todos esos films -véase, como ejemplo mayor, **Crónica negra**-, los temas de la apariencia y del fingimiento van materializándose progresivamente en largas secuencias de golpes que en el fondo sólo pretenden alargar el tiempo, y en la repetición de gestos rituales -aparentes, que no significan nada- que únicamente intentan alejar el fantasma del vacío, de los tiempos muertos, simbolizados en las elipsis que salpican algunos de sus films como herencia de **El confidente**.

Porque, en efecto, la narración elíptica planteada como opuesta a la diégesis ritual, caracteriza igualmente dos de las películas más complejas y -en algunos casos- incomprendidas de su autor: **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969), una visión desesperadamente ambigua y desolada de la Resistencia francesa, y **Crónica negra**, la última palabra de Melville, no sólo sobre el género negro y sus arquetipos, sino también -y ante todo- sobre los procedimientos estilísticos y retóricos que lo apuntalan. La primera de ellas -extremadamente seca, austera y depurada en su absoluta madurez- presenta una construcción muy particular: diversos episodios minuciosamente descritos -algunos de ellos hasta la náusea: véase la ejecución del delator- y cuidadosamente "desunidos" entre sí por fantasmagóricas elipsis, cuya aniquilación del tiempo narrativo parece sustentarse siempre en un vacío ignoto. Aparecen aquí, pues, los dos procedimientos en un solo decorado: si el ritual caracteriza a los personajes como seres neuróticos y obsesivos, casi como los gángsters de sus otras películas, las constantes elipsis delatan que la maniática minuciosidad con que realizan todas sus acciones no es más que un método para eludir el vacío y la desesperación, es decir, para saltar por encima de los agujeros negros del tiempo y evitar la inactividad que conduciría a la nada.

En **Crónica negra**, por su parte, las elipsis actúan como representación formal de la ya absoluta voluntad de abstracción de Melville: si la psicología y las relaciones de los personajes son casi inexistentes es porque todo se da ya por supuesto, porque la acción textual transita por los vacíos del relato y no por sus partes más visibles, de modo que a Melville ya ni siquiera le interesa la intriga -que también soluciona mediante elipsis y sobreentendidos-, sino únicamente el esqueleto de la peripecia, la ambigüedad en estado puro. Si a todo ello añadimos, como encajándolas, la abundancia y vistosidad de los rituales que inundan la película -sobre todo los dos golpes: el del principio, el atraco al banco bajo la lluvia, y el del tren ya descrito-, entonces ya no habrá ninguna duda: **Crónica negra**, pese a su aparente amaneramiento y artificiosidad, es uno de los logros mayores de la puesta en escena melvilliana y simultáneamente su culminación, su reducción purificada a la esquematización más absoluta.

He aquí, pues, la clave de la oposición citada: atrapada entre el espectáculo de su propia reproducción inútil y la amenaza del vacío y los agujeros negros, la puesta en escena de Melville se debate en la ambigüedad de su indefinición, en el misterio de su impenetrabilidad, convirtiendo el presunto realismo de sus postulados mayores -el ritual- en pura representación repetitiva, y utilizando el otro -la elipsis- para ahondar más aún en su esquematismo. **Crónica negra**, en este sentido, culmina la labor iniciada en **El confidente** y confirma ya con tajante autoconvicción, no sólo la imposibilidad del realismo como estilo, sino además el advenimiento de una puesta en escena basada en la abstracción, o en la autoconciencia más exagerada, que Melville acabó compartiendo, como veremos, con muchos de sus coetáneos.

4. El círculo y las líneas paralelas

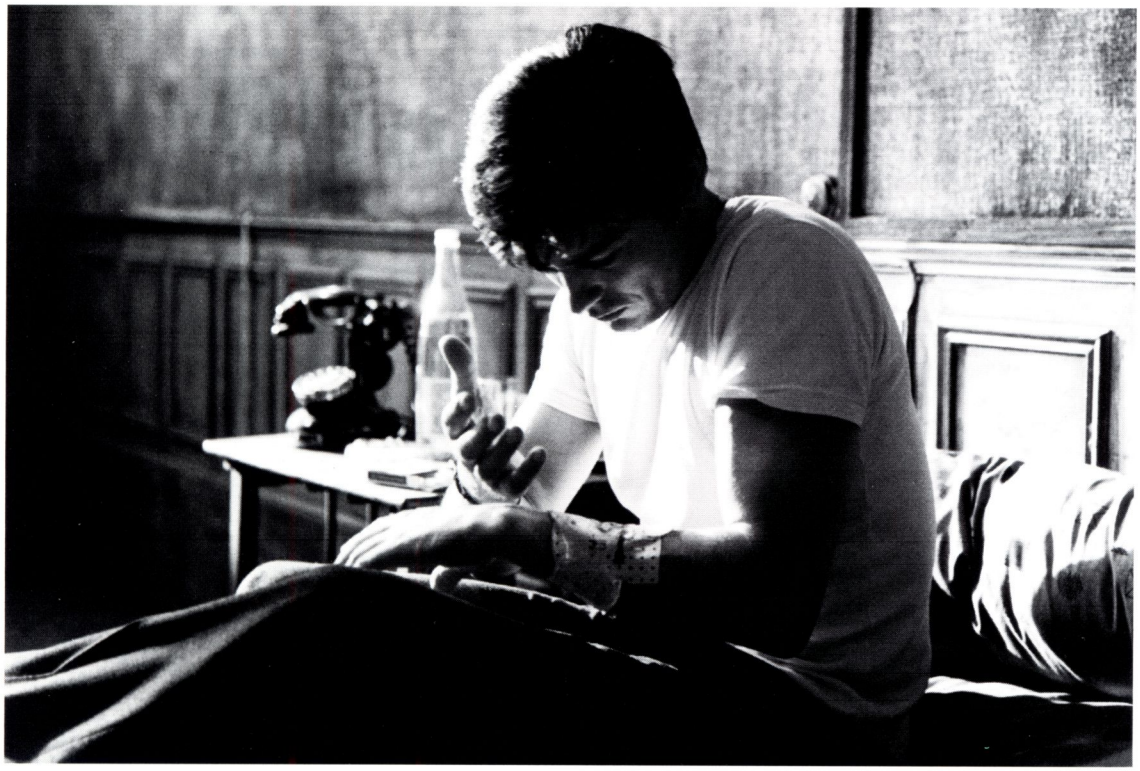
Pero retomemos una imagen: la de Jeff Costello frente al espejo, a punto de salir de su apartamento, acariciando la parte delantera de su sombrero -en un gesto semicircular- con un movimiento ritual. Ahí están varias de las constantes figurativas de la puesta en escena melvilliana: el ritual, el sombrero como representación del círculo, el espejo como símbolo de los paralelismos. Y ahí reside también la esencia de esa escritura: todo **El silencio de un hombre** está basado en el estiramiento del tiempo, en la descripción lenta y detenida de acciones y gestos, pero -significativamente- no en el sentido de **La evasión** de Becker, por otra parte su antecedente más inmediato, sino partiendo "desde el principio" de una voluntad estilizadora, esencialista y, por lo tanto, antirrealista, tanto en la planificación como en la utilización antipsicológica de los personajes, en el uso del color, etc.

De ahí que el gesto de Costello frente al espejo se erija en símbolo de la puesta en escena de Melville, y de ahí también que ese símbolo, ese gesto se componga básicamente de abstracciones, figuras geométricas hechas carne ante la cámara con una voluntad claramente mostrativa de los procedimientos empleados. Si el ritual y la elipsis podrían representarse mediante una línea recta eternamente estirada y mediante otra quebrada y discontinua, el círculo y las líneas paralelas no necesitan ya explicación alguna en este sentido. Lo que ocurre es que, para equipararse a las primeras, precisan salir del limbo de la representación figurativa -el sombrero, el espejo- y encarnarse "también" en procedimientos estrictos de puesta en escena (4).

El círculo, por ejemplo, representación perfecta del reencuentro con el sentido del itinerario, aparece ya en **El confidente**, con la simetría de los espejos que abren y cierran el film, y vuelve a instalarse en **Hasta el último aliento** -con el enjambre de líneas rectas que apresan al protagonista tanto al principio, en su huida por los muros de la prisión, como al final, en su abatimiento tras las barandillas de la escalera: otra simetría circular-, desarrollándose incluso en **El silencio de un hombre** mediante dos parejas de secuencias también simétricas -las del robo del coche y las dos más largas del *night-club*-, pero no alcanza su representación más perfecta y sutil hasta, cómo no, **Círculo rojo**: el título mismo, la cita con que empieza la película, se refiere ya sibilinamente a su milimétrica estructura, es decir, al itinerario compartido y circular de cuatro individuos que no tienen nada que ver al principio, o casi, y que terminan igualmente en la más absoluta de las soledades, ya sea la muerte o la desesperación.

No resulta nada extraño, a partir de ahí, que la representación concreta y hecha signo de ese destino fatal sea, como hemos visto, la figura del sombrero. En **El confidente** y en **El silencio de un hombre** su función, ya más o menos analizada, resulta evidente, pero también lo es en un film aparentemente menos dado a este tipo de figuraciones. Así, en **El ejército de las sombras**, también los planos en que aparece un sombrero, como en **El confidente**, anticipan la desgracia y la tragedia, cierran el círculo de su propia figura sobre el destino de los personajes: el

El confidente
(Le Doulos, 1962)



El silencio de un hombre
(Le Samouraï, 1967)

sombrero de Félix (Paul Crauchet) abandonado en el suelo tras su detención por parte de la Gestapo, que a su vez coincide con el sombrero de Philippe (Lino Ventura) lanzado contra la cama de su habitación en el hotel de Londres cuando se entera de que va a ser lanzado en paracaídas sobre Francia. El primero de estos planos esencialmente retóricos se refiere a la debacle que afectará a la totalidad del grupo a partir de entonces, mientras que el segundo actúa a modo de premonición consciente en el mismo sentido. Ambos, sin embargo, se erigen en puntos fuertes estructurales en el propio interior del film: el círculo que, como en **Círculo rojo**, reunirá al final a todos los personajes alrededor de la tragedia, se va cerrando poco a poco en torno a ellos.

Esos dos planos simétricos de **El ejército de las sombras**, no obstante, funcionan también conjuntamente en otro nivel estructural de la puesta en escena: son, evidentemente, jalones significativos de un círculo inexorable, pero a la vez sugieren otra figura abstracta que hasta ahora sólo habíamos visto representada en el plano objetual. Porque, en efecto, si el espejo es la representación figurativa más acabada de las líneas paralelas y de su significado intrínseco, las secuencias paralelas -o el montaje paralelo: claro está- son su más viva representación textual. Y, en este sentido, **Círculo rojo** vuelve a ser el caso más perfecto en cuanto a su ejemplificación estructural.

Entremos, pues, en materia. Por un lado, la superficie misma del plano se ve poblada constantemente por líneas paralelas que se ciernen sobre los personajes o los enclaustran amenazadoramente. Por otro, es la cámara la que sigue en paralelo a los protagonistas, como al principio de **El confidente**, como un ojo implacable que escrutara en continuidad todos sus movimientos. Y, finalmente, la misma imbricación de las secuencias, su montaje, identifica los actos y las andanzas de dos o más protagonistas y los condena al encuentro trágico final.

En cuanto a lo primero, ya en **Hasta el último aliento** se recurre a los barrotes paralelos de una barandilla de escalera, al final de la película, para significar la condenación eterna de Gu, su irremisible y definitivo fracaso, un procedimiento que retoma **Círculo rojo** en la primera escena entre Delon y el posible comprador de las joyas robadas, donde los barrotes de una escalera interior atenazan simbólica y constantemente la figura del personaje. Lo segundo es ya más complejo: aparecía también utilizado de un modo semejante en **El silencio de un hombre**, durante el encuentro de Costello con su "patrón" en el puente y el posterior intento de asesinato, y aquí se multiplica como procedimiento, se instaura como estilema característico de todo el film. Y, para finalizar, lo tercero abandona ya el ámbito de los momentos concretos, de los usos puntuales, y se precipita hacia la entera estructura de la película, o por lo menos de una parte de ella: el montaje paralelo entre los itinerarios de Corey (Alain Delon) y Vogel (Gian-Maria Volonté), en el primer tercio del film, resume y codifica a la vez los de Silien y Maurice en **El confidente**, los de Gu y Ricci en

Hasta el último aliento y, sobre todo, los del conjunto de los protagonistas de **El ejército de las sombras**, película basada enteramente en el concepto de itinerario/montaje paralelo entre personajes y escenas.

Se trata, claro, de un concepto muy particular de los paralelismos -pues las líneas paralelas acaban reuniéndose- que culminará, como tantas otras cosas, en la estructura de **Crónica negra** -con los caminos paralelos del inspector (Delon), de Simon (Richard Crenna) y de Cathy (Cathérine Deneuve) entrecruzándose durante toda la película y encontrándose plenamente al final- y que, simultáneamente, salpicará incluso a sus películas primerizas, como en el caso de las líneas paralelas que significan las vidas de Howard Vernon y Nicole Stéphane en **Le Silence de la mer**. Pero, por ello mismo, también se trata de una noción del paralelismo capaz de conectar e identificarse con la noción del círculo estructural, anunciada ya en **Bob le Flambeur** en el plano del recorrido alrededor del casino. Si en **Le Silence de la mer** ese paralelismo de los personajes se convierte esquemáticamente en desolado círculo al contemplar el inicio y el final del film -la simetría de la soledad-, en **Círculo rojo** y el resto de las películas de la etapa madura de Melville el solapamiento y la oposición son a la vez más claros y más complejos: al igual que el ritual y la elipsis, que se complementaban entre sí a través del tiempo, su ampliación y su anulación, el círculo y las líneas paralelas parecen aludirse y enriquecerse mutuamente por medio de un concepto colindante, el de la identificación casi "borgeana" entre todos los hombres -todos siguen caminos paralelos, todos pueden ser intercambiables: de nuevo la ambigüedad, la impenetrabilidad del individuo- que al final concluye con el único dictamen para todos de un destino trágico, de un círculo que se cierra inexorablemente sobre sí mismo.

5. Epílogo: una puesta en escena de la muerte

La verdadera importancia de la puesta en escena en las películas más maduras de Jean-Pierre Melville, pues, no reside tanto en la configuración de un universo estilístico propio, como en la utilización de esa misma escritura para otorgarle un sentido al mundo exterior mediante elementos estrictamente formales. En otras palabras: no en la construcción de una poética propia que se exprese a través de las formas, sino en la constitución de unas formas autónomas e independientes de las que se desprenden de una manera espontánea los significados y los contenidos. De este modo, el ritual y la elipsis, el círculo y las líneas paralelas, acaban erigiéndose en sí mismos en los significados de los films: conceptos abstractos para películas abstractas, figuras geométricas para películas rígidas y exactas como un teorema matemático.

Pero, ¿hacia dónde conduce todo esto? Hacia un único destino: las películas de Melville a partir de **El confidente** desmenuzan el mecanismo de la puesta en escena cinematográfica, lo convierten en la estilización pura de la línea y el reflejo, con el solo fin de dejar al descubierto el vacío que hay tras él, sólo combatido mediante la ampliación del tiempo que representa el ritual. Así pues, vano intento de describir al hombre en sus gestos más insignificantes, es decir, de luchar contra su ambigüedad congénita, el ritual acaba siendo, además de lo contrario de la elipsis, lo contrario de la línea paralela entendida como ruptura del tiempo continuo y como ruptura de la imagen transparente, lo contrario -en resumen- de todo aquello que se interponga en el camino de la linealidad temporal, pero también el causante -como en los *hold-ups* de **Hasta el último aliento**, **Círculo rojo** o **Crónica negra**, o en la totalidad de **El ejército de las sombras**- de que el círculo temporal se cierre, de que el destino imponga su ley: intentando así aplazar la muerte mediante la ampliación del tiempo y su oposición a las elipsis, a los vacíos, a las rupturas paralelísticas, sólo conseguiría precipitarla y encauzarla hacia su fin.

De esta manera, y al igual que Bresson conseguiría inscribir en los mismos procedimientos de la puesta en escena la búsqueda de la gracia mística como objetivo de su escritura, Melville utilizaría la obsesión por la muerte como mecanismo y motor de sus constantes textuales, incrustándola en la esencia misma de su forma. Lo cual nos devuelve otra vez al principio y al eterno problema de la "independencia" de Jean-Pierre Melville en el contexto del cine francés de su época (5). En otras palabras: ¿nos autorizan estas últimas páginas a hablar de un "francotirador", de un "solitario", de un "independiente" acérrimo e indomable? Quizá sí en lo que se refiere a la apariencia externa de sus propuestas, a la forma concreta que toman sus postulados, pero, como en el propio caso de Bresson, las corrientes más profundas de su cine no resultan ya tan fáciles de discernir.

Del mismo modo, así, que en la primera parte de su carrera, la menos personal, la evolución de Melville corre paralela a la de cierta producción francesa más o menos comprometida con los problemas de la forma cinematográfica, a partir de **El confi-**

Bob le Flambeur
(1955)

dente esa misma orientación, aun desplazándose hacia un terreno más coherente y homogéneo, continúa actuando de una manera, digamos, solidaria para con sus coetáneos, en el sentido cinematográfico del término. Porque, finalmente, el camino hacia la ascesis y la abstracción de la muerte como escritura que culmina en **Crónica negra** es paralelo -salvando todas las distancias, temporales y de cualquier otro tipo- a otros semejantes, aunque de contenidos distintos, recorridos por Chabrol hasta **Al anochecer** (*Juste avant la nuit*, 1971), por Truffaut hasta **Las dos inglesas y el amor** (*Les Deux anglaises et le continent*, 1971), por Godard hasta **Todo va bien** (*Tout va bien*, 1972), por Malle hasta **Un soplo al corazón** (*Le Souffle au coeur*, 1971), por Rohmer hasta **El amor después del mediodía** (*L'Amour l'après-midi*, 1972) e incluso por los mismísimos Bresson y Tati hasta **Cuatro noches de un soñador** (*Quatre nuits d'un reveur*, 1971) y **Zafarrancho en el circo** (*Parade*, 1972), respectivamente, todas ellas culminaciones de un estilo particular, de una gran pureza e intensidad expresivas, pero a la vez pletóricas representaciones de una curiosa confluencia en el tiempo y el espacio: la que se dio en Francia, a principios de los años 70, entre la madurez total de algunos miembros de la *nouvelle vague* y la de ciertos "francotiradores" que habían empezado su carrera en los 40. El resultado fue, indudablemente, uno de los instantes de mayor vitalidad creativa del cine galo, pero también el acta de defunción de toda una manera de contemplar la escritura fílmica: como en el caso de **Crónica negra**, el resto de las películas citadas -todas ellas señalizadoras de un cambio de rumbo en las carreras de sus realizadores- acabaron certificando una imposibilidad, la de seguir utilizando autorreferencialmente el lenguaje de un tipo de cine ya en extinción. Y, en efecto, a partir de entonces todo sería distinto.

NOTAS

1. Referencia que subraya agudamente Jacques Fieschi en un bonito artículo, cuando afirma que el proyecto de Melville tiende a *"rendre plus explicites les éléments d'un genre"*: véase Jacques Fieschi, "Un héros de la forme" en *Cinématographe*, 63, diciembre de 1980, pág. 40.

2. Lo que Claude Beylie llamaba el estilo *"vitrifié"* de Melville: véase una referencia en Jean Wagner, *Jean-Pierre Melville*, París, Seghers, 1963, pág. 94.

3. *"Oui, tous les personnages sont doubles, tous les personnages sont faux"*, afirmaba Melville respecto a la película: véase Rui Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, París, Seghers, 1973, pág. 133, un libro indispensable para todo aquel que se interese mínimamente por la carrera del realizador francés.

4. Algunas alusiones en este sentido pueden encontrarse ya en un texto bastante recomendable: Jacques Zimmer y Chantal de Béchade, *Jean-Pierre Melville*, París, Edilig, 1980.

5. Mito sistematizado, entre otros, por Roy Armes en sus dos volúmenes sobre la historia del cine francés de posguerra, donde sitúa a Melville en el apartado de los *"individualists"*, junto a Georges Franju. Véase Roy Armes, *French Cinema since 1946*, Londres, A. Zwemmer, 1970.

El silencio de un hombre
(Le Samouraï, 1967)

Héroe y fatalismo: la muerte liberadora en el Cine Negro de Melville

Pablo Pérez Rubio

La secuencia introductoria de **Laura** (*Laura*, 1944; Otto Preminger) es un ejemplo esclarecedor de los métodos seguidos por el cine negro norteamericano para hacer irrumpir al personaje del detective en el relato. Un sugestivo *travelling* lateral describe con elegancia una suntuosa, casi aristocrática habitación llena de objetos preciados, mientras la voz en *off* comienza en tono evocador: *"Nunca olvidaré el fin de semana en que murió Laura. Un sol plateado ardía en el cielo como una enorme lupa. El domingo más caluroso que recuerdo. Me sentía como el único ser en Nueva York. A causa de la horrible muerte de Laura, yo estaba solo. Yo, Waldo Lydecker, era el único que la conocía realmente. Acababa de empezar a escribir su historia cuando otro de esos detectives vino a verme. Le hice esperar. Podía observarle a través de la puerta..."*. El movimiento de cámara se interrumpe al centrar en el encuadre al teniente McPherson (Dana Andrews), que observa la estancia con perplejidad; cuando se acerca a un estante y toma en sus manos uno de los objetos que en él se encuentran, la voz de Lydecker le reprime: *"¡No toque eso! ¡Tiene un gran valor!"*.

La aventura del héroe del cine negro americano comienza en el momento en que se introduce en un universo que le es social y culturalmente ajeno. En el caso de **Laura**, los pretenciosos e iró-

nicos comentarios de Lydecker (que ostenta el punto de vista de la narración durante la primera parte de la misma) y el sofisticado entorno convierten a McPherson, a los ojos del espectador, en un ser lleno de vulgaridad, en un advenedizo que además, y tal como se anticipa, pretende también irrumpir en el monopolio sentimental que Lydecker ostenta sobre Laura Hunt. Podría decirse, por tanto, que la inmersión del detective (pensemos, por extensión, en el caso mítico y paradigmático del personaje casi serial de Humphrey Bogart) supone la entrada de un elemento que siembra el caos en un mundo cerrado y perfecto cuya única fisura ha sido tapada -artificialmente- mediante la comisión de un crimen. Habitualmente, el éxito del profesional dependerá de su habilidad para saber desenvolverse en el nuevo medio, asumir sus leyes internas y triunfar a fuerza de salvar sus diferencias iniciales. Pero ello no obsta para que en algunas ocasiones, este peculiar héroe sea, más que nada, el "lector" de su propia aventura, ya que siempre camina detrás de ella.

En el contexto del cine negro, el inicio de **El silencio de un hombre** (*Le Samouraï*, 1967) presenta un panorama bien diferente. Bajo los títulos de crédito, una poco perceptible y "opaca" imagen muestra una sórdida y lúgubre habitación en la que se intuye la presencia de una figura humana tumbada en la cama, sólo puntuada por el impertinente canto de un colibrí y por la célebre cita pretendidamente extraída del *Bushido*: *"No hay soledad más grande que la del samurai, excepto la del tigre en la jungla"*. Efectivamente, la palabra refuerza el valor de la imagen para describir la principal característica moral del personaje. Dos metáforas aparentemente paradójicas (pájaro enjaulado y tigre en la jungla) ejercen el papel de sembrado de información, que se verá reafirmada cuando Jeff Costello (Alain Delon) se levante y muestre su presencia elegante, altamente coqueta, frente al espejo que devuelve su imagen mientras retoca la posición de su impecable sombrero. Algo parece, en principio, no cuadrar: estamos ante un personaje que aparenta ser un "desplazado", un hombre colocado en un mundo que no es el suyo, un preso de su propia existencia. El hecho de que el realizador recurra a la proyección especular anticipa el carácter espectral de un personaje presentado, así, como un calco de sí mismo. La comunión entre los héroes del cine negro de la última etapa de Melville -la que se anticipa en **El confidente** (*Le Doulos*, 1962), comienza en 1965 con **Hasta el último aliento** (*Le Deuxième Souffle*, 1966), y discurre hasta el final de su filmografía con **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972), con el relativo paréntesis de **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969)- y el mundo que les rodea es prácticamente inexistente; pero, a diferencia del detective que, por propio interés, se adentra en un mundo ajeno hasta que consigue dominarlo, Costello -como también Gustave Minda (Lino Ventura), Coleman, Corey (ambos Alain Delon)...- hace de su imposible y probablemente indeseada adaptación, de su soledad de samurai, su único mecanismo de defensa.

En estas películas negras de Melville no puede hablarse, pues, de ambigüedad moral. Si ésta presidía, de una u otra forma, a los protagonistas de filmes tan diferentes como **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), **El sueño eterno** (*The Big Sleep*, 1946), **El último refugio** (*High Sierra*, 1941) o **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947) es difícilmente asumible por los personajes del cineasta francés. Realmente, es complicado apelar al concepto de "moral" como valor universal en películas como **El silencio de un hombre**, **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) o **Crónica negra**. Desde luego, los héroes de unas y otras cintas no pueden ser considerados estandartes y defensores de los principios fundamentales de la moral social, como ya señalara Alberto Fernández Torres en un viejo trabajo sobre la subversión de la ética en el género (1), pero en el caso de Melville esta consideración se ve acentuada por el hermetismo consustancial a los seres que pueblan sus fotogramas.

La propia inercia del relato y los códigos genéricos marcaban las intenciones últimas del teniente McPherson (proceder a una ordenación lógica de los acontecimientos pasados en busca de la verdad objetiva); por el contrario, es difícil encontrar en los primeros modos de actuación de Jeff Costello, por ejemplo, rasgos de su verdadera personalidad. Es más: su familiar iconografía (gabardina, sombrero, revólver), su retórica forma de moverse, sus actos rituales que adquieren maneras litúrgicas, hacen pensar en un héroe manierista que sigue modos de comportamiento adquiridos, casi mecánicamente, de quienes le han precedido en las pantallas, fundamentalmente desde Hollywood. Estamos, en suma, ante un estereotipo, ante una sustancia puramente fílmica.

El héroe de Melville es un hombre sin motivaciones, sin causas ni objetivos y -lo que es más atípico- sin debate moral interno alguno. Como sucede en muchos personajes de *westerns*, sólo la venganza parece enturbiar la total negación de sentimientos; ya sea gángster o policía, actuará de forma violenta contra quienes han roto un código tácito: Mau-

rice (Serge Reggiani) contra Silien (Jean-Paul Belmondo) porque piensa -equivocadamente- que le ha tendido una trampa y le ha delatado a la policía (**El confidente**); Gustave contra sus socios traidores (**Hasta el último aliento**); Costello contra sus propios clientes morosos (**El silencio de un hombre**), etc... Pero, en ninguno de los casos se trata de un sentimiento patológico y obsesivo, al modo de los vengadores justicieros del Oeste, sino de una simple reacción automática impulsada por la lógica ética del personaje. Al margen de la cita literaria inicial, lo que realmente puede definir a Costello como samurai es, más que su soledad y su desplazamiento social, su impecable, férreo y clausurado sentido del "honor".

El hecho de que el honor prime por encima de la moral confiere al personaje ese carácter de tremendo distanciamiento, a través del cual la identificación es tarea casi imposible. El cine de Melville es uno de esos casos en que identificación y punto de vista narrativo no coinciden, y ello es sin duda debido al carácter absolutamente "necesario" de los actos del protagonista: para que exista la identificación, además de una cesión del punto de vista, tiene que aparecer en el relato la sombra de una duda con respecto a los modos de actuación del personaje. El terrible sentido de la objetividad de Melville confiere a sus relatos un carácter de mera sucesión de aconteceres, en la que, como ya hemos visto, el único punto de vista asimilable es el del narrador omnisciente que selecciona las parcelas de realidad que le interesa mostrar.

Es evidente que los conocidos juegos formales del realizador contribuyen a esta disensión: progresivamente, y cada vez más, el cine negro de Melville se irá convirtiendo en una ceremonia litúrgica en la que importan más las descripciones minuciosas (2) de los acontecimientos del relato que los motivos de actuación de los personajes. Hay ocasiones (recuérdese, como caso extremo, la larga secuencia del robo en el tren de **Crónica negra**, en la que tiempo real y tiempo fílmico coinciden de forma absoluta) en que la "reificación" se convierte casi en una obsesión: un sombrero, un manojo de llaves, un agujero en el suelo, un fajo de billetes, un taco de billar o un espejo adquieren el rango de verdaderos personajes. Y si, en sentido contrario, atendemos a ciertas estrategias de puesta en escena y de planificación, ¿no es cierto que ciertos personajes tienen un tratamiento fílmico similar al de los objetos citados? Transformado el héroe en "cosa", en máquina automática, el relato ha perdido su interés como tal y se ha convertido en un brillante ritual consabido y desplegado en torno a la idea de autoinmolación del personaje.

Casi todos los argumentos del último cine de Melville están construidos en forma de itinerario fatalista que conduce al suicidio del héroe. La idea de la muerte voluntaria está presente ya en las citas que abren varios filmes: *"Hay que elegir: morir o mentir"* (**El confidente**) o *"En el momento de su nacimiento, se le da al hombre un único derecho: la elección de su propia muerte. Pero si esta elección está dominada por la aversión a la vida, entonces la existencia no habrá sido más que un puro escarnio"* (**Hasta el último aliento**). Para un hombre cuya existencia está predeterminada y apenas tiene sentido, para un héroe que parece haber leído a Albert Camus, cada película parece, en el fondo, la minuciosa preparación de la muerte, que responde nuevamente a los códigos del honor: más vale morir de pie que vivir de rodillas. Así, el Maurice de **El confidente** cae en la trampa que él mismo ha preparado para su amigo Silien, creyéndolo un traidor; Costello (**El silencio de un hombre**) y Simon (Richard Crenna en **Crónica negra**) provocan conscientemente su muerte al amenazar respectivamente a sus oponentes con un revólver sin balas uno y totalmente desarmado el otro; mientras, Gustave (**Hasta el último aliento**) conserva cierto hálito romántico y fatalista y muere, como James Cagney en varios de sus filmes sobre el mundo del hampa, acribillado a balazos en la cima de su propia miseria.

A diferencia del héroe del relato clásico de aventuras, del género bélico o del *western* -e incluso del cine negro del periodo norteamericano de esplendor-, no hay en el personaje melvilliano el carácter teleológico que suele condicionar los relatos clásicos de acción (3), en los que el protagonista persigue un objetivo inicial y despliega toda su imaginería para conseguirlo. Toda historia criminal es, en el fondo, la historia de una persecución, pero en el caso de Melville suele ser una persecución de ida y vuelta, en la que el planteamiento inicial se vuelve en contra de los personajes.

Como tantas veces se ha repetido, la información verbal que sobre ellos se ofrece es prácticamente nula: debe ser intuida más que conocida o sobreentendida. Nada sabemos de su pasado, aunque se atisban en él las huellas de una grave carencia -al estilo del melodrama-, de un irreparable dolor. Pero esas turbias dolencias jamás afloran en el discurso presente del relato, permanecen dormidas (no olvidadas); de Gustave sólo se dice que, en un pasado remoto, llegó a ser un hombre rico, pero el único hecho que realmente conocemos de él es que acaba de huir de la cárcel. Algo parecido

El confidente
(Le Doulos, 1962)

sucedía ya con Maurice, cuando las primeras imágenes de **El confidente** nos lo mostraban a través de un lóbrego corredor carcelario, irrumpiendo en la vida real tras un largo periodo de reclusión; nada lo revela de manera explícita, pero se intuyen en su comportamiento, y sobre todo en los matices de su mirada, la herida y el dolor de una vieja traición.

De su carácter, apenas se advierten rasgos a través de su exasperante laconismo (un ejercicio de determinismo: hablar no sirve para alterar el curso de los hechos) y de su comportamiento austero, y los muy escasos comentarios que sobre él se oyen vienen a redundar en esas características ya sabidas sin apuntar nuevos datos o impresiones (4); dos policías conversan sobre Jeff Costello: *"Es un lobo solitario". "Es un lobo herido. Y va a dejar huellas"* (5).

Pero quizá la más precisa autodefinición corresponda al Coleman de **Crónica negra**; aunque aparentemente se dirige a un compañero de profesión, está hablando realmente hacia el espectador: *"Este trabajo le convierte a uno en un escéptico, excesivamente escéptico. En el fondo, los dos únicos sentimientos que un hombre no ha sido nunca capaz de inspirar a un policía son la ambigüedad y la irrisión..."*.

Tiene motivos Coleman para pensar así. Si hay algo que el código del honor no puede soportar, es la traición, y el policía de **Crónica negra** ha sido traicionado vilmente por una mujer, que se ha mantenido leal a su antagonista Simon. Porque si un elemento se coloca a favor del héroe de Melville es la fidelidad extrema con que es saludado por las mujeres, con las que mantiene de forma sistemática una turbulenta relación de índole romántica. Las palabras de Jane (Nathalie Delon) a Costello, cuando éste acude a explicarle su coartada (*"Me gusta que recurras a mí cuando realmente me necesitas"*) reflejan hasta qué punto lo respeta y venera ciegamente. Tanto él como Silien o Gustave Minda son amados con profundidad y sin reticencia alguna. Héroes románticos por excelencia, lobos heridos y tigres de Bengala en una jungla urbana hostil, sólo el amor parece ser capaz de purificar sus existencias "equivocadas"; y la catarsis llegará al extremo de que, en definitiva, tanto unos como otras darán su vida por mantener a ultranza la fidelidad que los códigos del honor les obligan a desplegar.

En cualquier caso, la verdadera aportación de Jean-Pierre Melville al contramito cinematográfico del héroe moderno es su capacidad para combinar un feroz individualismo con el sentido de la amistad y el amor sin convertir a sus personajes en seres patológicos, con derivaciones neuróticas o esquizofrénicas (6). El sentido objetivo de la mirada del cineasta francés provoca la ausencia de juicios de valor y de un verdadero discurso ideológico que cimente la exposición y selección de los aconteceres. Si algo caracteriza la situación mental de estos héroes sacrificiales es un profundo sentimiento de frustración (*"he jugado; y he perdido, nada más"*, valora

Gustave en **Hasta el último aliento**); como advertía José María Latorre en una ocasión (7), *"los personajes carecen de objetivos; y no es extraño, por ello, que el final del film* (se refiere, por extensión, a todo el cine negro de Melville) *sea una acumulación de renuncias"*. Efectivamente, Corey reniega de sus pretensiones profesionales; Costello no se atreve a cumplir su último contrato como mercenario, asesinar a la pianista negra; Maurice renuncia a vivir con tal de no llegar a cumplir su iniciada venganza contra su amigo Silien... Y todos ellos se ven obligados a sacrificar su (imposible) amor por una muerte tan inevitable como digna. En el caso extremo de Minda, muere con el nombre de su amada en los labios (*"¡Manouche!"*), y cuando ésta (Christine Fabrega) pregunta al inspector Blot (Paul Meurisse) si ha dicho algo al morir, él zanja la conversación con un lacónico y aparentemente humanista *"Nada. Absolutamente nada. Váyase a casa, Manouche"*. Probablemente, ella cree (o sabe) que sí.

Pero el cine de Melville parece ilustrar continuamente las teorías de la relatividad (nunca, como se ha dicho, ambigüedad) moral del héroe. La verdadera acción heroica se sustenta y revalida en la idea del sacrificio; en el héroe moderno, el fin de éste es elegido por el propio interesado y no tiene por qué responder a los valores universales de la tradición. Costello, Gustave o Silien eligen morir por lo único que consideran sustancial en sus vidas: la fidelidad a un compromiso, sea cual sea su naturaleza. Si aceptamos, con Joseph Campbell, que *"el soldado alemán que muere es tan heroico como el norteamericano que fue enviado allí para matarlo"* (8), convendremos -de acuerdo también con Jean cuando definía el sentido de la amistad de Silien en **El confidente**- que poco importa a qué lado de la ley se encuentre el personaje. La barrera moral entre ambos es prácticamente invisible, y se centra más en el terreno de los procedimientos, los métodos y la iconografía que en la sustancialidad ética de los comportamientos.

En este sentido, hay una película peculiar que cobra un mayor relieve por ser la que cierra la filmografía de Melville. En **Crónica negra**, el realizador utiliza una estrategia que -aunque parcialmente ensayada ya en **El confidente** con los personajes de Maurice y Silien (9)- puede entenderse como una final declaración de principios por parte de un cineasta que a partir de **El silencio de un hombre** había entrado en un declive creativo en forma de repetición de modelos y estereotipos creados por él mismo. Durante la mayor parte del film, el decurso de los hechos y su selección y exposición por parte de Melville hacen pensar que es el policía Coleman el personaje que ostenta los "atributos" de héroe; conforme va avanzando el relato, éstos parecen ir desplazándose progresivamente hacia el delincuente Simon, con el que rivalizará también en el terreno amoroso. Hacia el centro de la película, el primero revela ciertas inclinaciones sádicas al descargar su latente agresividad en las carnes de uno de sus detenidos, poniendo de manifiesto que poco le importan los métodos de trabajo, por poco escrupulosos que sean, con tal de obtener su fin. Mientras, desde la ya comentada larga secuencia del robo en el ferrocarril, los actos de Simon van cobrando ese hálito litúrgico necesario para convertirse en materia atractiva. Un policía antipático y un gángster con un elevado sentido del honor y de la amistad no pueden conducir más que al único final necesario: que el segundo muera dignamente a manos del primero. Pero hay victorias que se vuelven casi insoportables.

Hemos dejado para el final el peculiar caso de **El ejército de las sombras**, película realizada por Melville en 1969 tras la plenitud de **El silencio de un hombre** y antes de abordar el amargo y derrotista díptico final de su carrera. Aunque contextualizado en los años de la ocupación de Francia por parte del ejército nazi, la estructura narrativa del film se mantiene fiel a los esquemas diseñados en **El confidente**, **Hasta el último aliento** y **El silencio de un hombre**. Estamos una vez más ante un grupo cerrado de hombres que luchan al margen de la ley establecida (aquí el ejército alemán; en los otros casos, la institución policial) al amparo de un código moral tácito que se erige en la máxima condición de su supervivencia: los traidores, aunque lo sean de forma involuntaria, son ejecutados; por los amigos se puede llegar a dar la vida. A diferencia del resto de protagonistas de Melville, este grupo humano comandado por Philip Gerbier (un magnífico Lino Ventura) lucha por unos ideales -la liberación de Francia del totalitarismo nazi- que pueden ser consensuados universalmente como altamente plausibles, pero sus leyes internas y métodos de comportamiento social dentro del cenáculo son similares a los de los círculos de bandas criminales de las otras películas. Todos ellos pueden ser definidos como *outlaws*; Gerbier es descrito en una ficha de la Gestapo como *"ingeniero de caminos y puentes, de espíritu vivo, carácter independiente, actitud irónica y distante, y sospechoso de gaullismo"*, pero lo que verdaderamente lo avala, como al resto de sus compañeros, es nuevamente su espíritu de renuncia y de sacrificio, la pérdida de la propia personalidad en benefi-

cio del objetivo común. Héroes o suicidas, todos los miembros del comando de la Resistencia terminarán muriendo en cumplimiento de sus cometidos, y en muchas ocasiones por salvar o por no delatar a sus correligionarios. Contemplando **El ejército de las sombras,** aprendemos de manera definitiva que el motivo de lucha del héroe melvilliano es, en todos los casos, la libertad.

Se ha comentado ya que los personajes de Melville no son valorados moralmente por el lado del sistema en que se sitúan o, más precisamente, han sido situados. El realizador no puede ocultar, empero, su simpatía por los que, desde el lado de la ilegalidad, libran una cruenta e individualista batalla por su dignidad y su libertad; un acercamiento, empero, que se ve fuertemente cercenado por su intento extremado de mantenerse al margen de la valoración de la materia narrada.

Romanticismo y objetividad buscan, pues, en Melville un difícil equilibrio. Y es en esta esquizofrenia donde se sustenta la mayor parte de su encanto y de su rareza. En patéticas imágenes como la de la mujer del empleado de banca en paro convertido en gángster contemplando cómo su marido se introduce en el cuarto de baño para dar fin a su vida. O, sin ir más lejos, en la que cierra la filmografía del realizador: ese turbador, larguísimo e inquietante primer plano sostenido de Coleman conduciendo su coche, mientras su rostro refleja una amargura impropia de un vencedor. Posiblemente porque en el cine de Melville sólo puede ser considerado héroe aquel que muere por serlo.

Crónica negra
(Un Flic, 1972)

NOTAS

1. "Cine negro: la subversión de unos valores", en *Film Guía*, número 15, marzo-abril de 1977, pp. 38-43. En este texto, escrito en pleno auge del "*revival* Bogart" y de reconsideración "progresista" de su mitología, el autor defendía la teoría según la cual en el cine negro ha desaparecido *"todo principio moral, nadie es ya justo o injusto, cada cual actúa según sus propios intereses personales, para lo cual es imprescindible zancadillear al de al lado"*.

2. José María Latorre, crítica a **El silencio de un hombre**, en *Dirigido por...*, número 98, noviembre de 1982, pp. 14-18, analiza la relación del film con algunos modelos descriptivos y narrativos propios de la llamada "novela objetiva" derivada del *nouveau roman* francés: "(la película) *podría ser un equivalente cinematográfico de dicho movimiento en cuanto está concebida como una cadena de grandes momentos, vistos unas veces desde fuera de la ficción y, otras, incluso desde el punto de vista de un pájaro enjaulado"*.

3. Jesús González Requena, "Cuerpo a cuerpo", en *Contracampo*, número 20, marzo de 1981, pp. 37-42: *"...de ahí lo tautológico del devenir discursivo del relato clásico de acción, pues será siempre el devenir de la puesta en práctica -en escena, en representación- de unos atributos formulados, explícita o implícitamente, desde su comienzo"*.

4. En **El confidente** se anticipaba una representativa y certera definición del personaje, en aquel caso Silien:
Maurice: *"Había tomado a Silien por un traidor. Y lo he odiado. Si lo hubiera cogido antes de que me detuviesen, lo habría destrozado. Y en cambio él..."*.
Jean: *"Sí, no lo parece. No exterioriza nada, pero si tiene un amigo, hará cualquier cosa por él..., ya sea un delincuente o un policía"*.

5. Resultaría interesante en este sentido, aunque se escapa de los márgenes de este artículo, analizar las semejanzas entre el personaje del ciclo-Melville y el de la serie de *westerns* para la Ranown a cargo de Budd Boetticher.

6. Recuérdese el discurso moralizante de cierto cine de gángsters hollywoodiense que presentaba a sus personajes como víctimas de un ambiente social descompuesto; no resultaba extraño encontrarse incluso con explicaciones de tipo psicoanalítico, cuyo ejemplo máximo podrían ser las inclinaciones edípicas de Cody Jarrett en **Al rojo vivo** (*White Heat*, 1949) de Raoul Walsh.

7. "Todos los hombres son malos", reseña de un pase televisivo de **Círculo rojo**, en *Dirigido por...*, número 145, marzo de 1987, página 38.

8. *El poder del mito*, Emecé, Barcelona, 1991, p. 184.

9. Es curioso, porque además el realizador utilizaba aquí, por única vez, una estrategia narrativa que suele ser habitual en la novela y el cine negro; el espectador conoce los hechos de forma fragmentada y selectiva, de acuerdo con el punto de vista de Maurice, por lo que aflora el sentimiento de "duda" sobre su interpretación. Al final del film, y por medio de un largo *flash-back*, Silien relatará la realidad ofreciendo a Maurice -y, por extensión, al espectador- la interconexión de hechos que habían sido conocidos de forma aislada, componiendo así el "puzzle" por medio de una suma de piezas, unas ya conocidas y otras ignoradas.

Los niños terribles
(Les Enfants terribles, 1950)

Jean-Pierre Melville por Jean-Pierre Melville

Carlos Aguilar

El presente trabajo constituye una yuxtaposición de declaraciones efectuadas por Jean-Pierre Melville entre 1961 y 1973, dispuesta con arreglo a un orden más o menos temático. Pretende orientar respecto a determinados aspectos relevantes de la vida y la obra del finado cineasta francés (apuntes biográficos, nacimiento de la vocación, inquietudes personales, rasgos ideológicos, procedimientos profesionales, criterios estéticos, anécdotas significativas), sin ninguna interferencia por parte del firmante a fin de que el lector interesado pueda extraer sus propias conclusiones. La selección y el montaje de los textos, inevitablemente subjetivos, de ningún modo ambicionan imposibilitar sucesivos esfuerzos nacidos de un propósito semejante, y menos aún aspiran a cercar de forma definitiva la apasionante y con frecuencia paradójica personalidad artística y humana de Melville; meramente, quieren alcanzar un determinado grado de significación representativa e imparcial. Las declaraciones provienen de las entrevistas publicadas en los libros Le cinéma selon Melville *(Rui Nogueira, 1973)* y Jean-Pierre Melville *(Jacques Zimmer y Chantal de Béchade, 1983) y en las revistas* Cahiers du cinéma *(Claude Beyle y Bertrand Tavernier, 1961),* Cinéma Pratique *(Philippe Pilard, 1966),* Cinéma 68 *(Patrick Bureau, 1968)* y Galerie *(André Parinaud, 1970), y la traducción corresponde al firmante.*

Cambié mi nombre de Jean-Pierre Grumbach por el de Jean-Pierre Melville por admiración pura, por deseo de identificación con un autor que me llenaba más que cualquier otro: Herman Melville. Tres escritores norteamericanos marcaron mi adolescencia: Edgar A. Poe, Jack Lon-

don y Melville. Tomé el nombre de Melville muy pronto, antes de hacer cine: hice la guerra con él.

Mi primera aproximación al Espectáculo tuvo lugar en la infancia, y consistió en la lectura de las obras de teatro, ilustradas con fotos, publicadas en la colección "La Petite Illustration". Después, me sentí atraído por el circo. A continuación por el *Music Hall*. Existía en París un lugar sublime, "L'Empire", en la avenida de Wagram, donde actuaron las mayores estrellas mundiales del *Music Hall*: Al Jolson, Jackie Coogan y su padre, Sophie Tucker, Ted Lewis, Harry Pilcer, Jack Smith, Jack Hilton, etc. Yo iba siempre, al igual que al Casino de París y a las *Folies Bergère*, en compañía de mi tío, que era amigo personal de Maurice Chevalier, de Mistinguett y de Joséphine Baker. ¡Aquello era Espectáculo! El *Music Hall* era algo perfecto. En esa época, me interesaba más que el cine, porque tenía diálogos y música. Al igual que el teatro me gustaba porque poseía "lenguaje". El cine no ocupaba más que un tercer lugar en mis preferencias, porque cuando iba a ver alguna película, por la tarde, en mi barrio, evidentemente ésta era muda, y yo me sentía terriblemente frustrado.

Tuve mi primera cámara, una Pathé Baby con manivela, en Enero de 1924. Yo entonces tenía seis años y vivía en la Chaussé d'Antin, por tanto mi primera película la rodé en esta calle, desde mi ventana. Aparecía el *Bebé Cadum*, los coches circulando, un perrito que pertenecía a una mujer encantadora que vivía en la acera de enfrente... En fin, todo lo que encontré delante. Pero pronto me dí cuenta de que las películas que hacía no me interesaban demasiado. Prefería con mucho las películas de los demás. Entonces me desembaracé de mi Pathé Baby. En cambio, jamás me deshice de mi Pathé Baby proyector, porque gracias a él podía ver en casa todas las películas del mundo. El catálogo de películas Pathé Baby, con la sinopsis y una foto de cada una de ellas, era enorme. Incluía *westerns*, todos los cortometrajes de Keaton, de Harold Lloyd, Harry Langdon, Chaplin... que me alquilaban en una tienda de fotografía, Sartoni. Así, cada semana veía cuatro o cinco películas nuevas, de dos, tres o cuatro bobinas. De este modo comenzó mi amor por el cine, la base de mi cultura cinematográfica. De vez en cuando todavía filmaba la gente que pasaba por mi calle, pero sin poner pasión en ello y hasta que cumplí los doce años, época en la que me regalaron una cámara de 16 mm. Pero seguía prefiriendo ser espectador. Mi locura por el cine empezó de verdad con la irrupción del sonoro: empezaba el día a las nueve de la mañana, viendo una película en el cine de la Paramount, y lo terminaba de la misma manera, a las tres de la madrugada. Era una obsesión más fuerte que todo. No podía dominar el deseo de ver películas durante todo el tiempo, todo el tiempo, todo el tiempo.

En 1947, y no me refiero únicamente al aspecto técnico, lo conocía todo acerca del cine, incluso los créditos de las películas, de memoria y por pura pasión. En la adolescencia, repetía contínuamente: *"Cuando sea mayor, haré películas"*. Para la estupefacción de todo el mundo, porque en aquella época nadie tenía la vocación de cineasta, nadie. Yo fuí el único hombre de mi generación que, antes de la guerra, decía continuamente: *"¡Quiero hacer películas!"*.

Son necesarios quince años para aprender un oficio. Entre la primera película que se hace y la primera que se hace después de haber aprendido aquello que es esencial, pasan quince años, como entre **Le Silence de la mer** y **Léon Morin, Prêtre**. Considero que en este plazo he aprendido muchas cosas que desconocían los jóvenes directores franceses, incluyendo a los más sesudos y a los más conocidos. No diré lo que he aprendido, esto se guarda para cada uno, y además es subjetivo. Lo que para mí es una enseñanza quizá no lo sea para otro. Me refiero a lo que he aprendido en el terreno de la inspiración, es decir de la escritura, en el terreno de la técnica, es decir en el rodaje, y en la dirección de actores, un aspecto capital. A fin de cuentas, estas tres cosas lo son todo.

Me han definido como *"el más americano de los realizadores franceses y el más francés de los realizadores americanos"* (1). Es una bonita frase para leer en una crítica, pero no me parece exacto. Hay gente que es tan americana como yo, incluso en Francia, por su forma de hacer películas, y también hay realizadores americanos que son más franceses que yo en sus realizaciones. No se puede establecer nacionalidad a partir de la forma de realizar las películas. No quiero ser paradójico y decir que no me siento impresionado por el arte cinematográfico americano, eso sería erróneo. Es cierto que mis primeras lecciones las he aprendido de sesenta y tres grandes realizadores americanos que, en mi opinión, me han enseñado la profesión (2). No veo muy bien la diferencia entre el cine italiano, japonés, inglés, francés, cuando está bien hecho, y el americano. Se puede hacer la diferencia de cines según las películas estén bien o mal hechas. Y podemos considerar que los sesenta y tres cineastas importantes de Hollywood, en los años 30-40, eran gente

que conocía extraordinariamente bien su profesión, y que hacían un cine clásico pero en absoluto académico. Este cine lo he aprendido al igual que todos los cineastas de mi generación, ya sean italianos, ingleses o japoneses. Nos hemos encontrado frente a una gramática y una sintaxis tan bien elaboradas que no se podían inventar otras. A pesar de ello, todas la tentativas, todas las experiencias, son deseables. Es divertido ver a la gente queriendo hacer un cine nuevo, queriendo revolucionar un tipo de narración que ha resistido a todo. La única cosa verdadera, importante, es que el cine vence a todo esto y siempre vuelve a sus formas clásicas.

Le Silence de la mer impresionó mucho a cierto número de jóvenes, lo suficiente para que, más adelante, les sugiriera la idea de hacer sus propias películas. Es decir, que como no tenían demasiado dinero se dijeron que podían proceder "como Melville". Se inspiraron en mi modo de rodaje "económico", pero es el único punto en común que hemos tenido. Además, cuando lograron rodar su segunda o tercera película ya se empaparon de intelectualismo, cosa que desprecio profundamente. Pero como tenían que decir que procedían de alguna parte, decidieron decir que yo era su padre espiritual, que yo era el padre de la *nouvelle vague*. Enseguida, me encontré encabezando una enorme familia... de hijos ilegítimos, que no he querido reconocer.

El *Western* es el cine, es la forma más perfecta de espectáculo cinematográfico. Un buen *Western*, en color y en *scope*, es algo extraordinario, pese a aquella monstruosidad titulada **Johnny Guitar**. Los guiones de todas mis películas policíacas son *westerns* trastocados de am-biente. Es difícil hacer algo que no se parezca a un *western*.

El guardaespaldas
(L'Aîné des Ferchaux, 1962)

Para un cineasta, el secreto de la fabricación de su obra es una cosa sagrada. Un pintor no dice nunca cómo ha logrado obtener, a partir de una mezcla de azul y gris, un tono determinado para el cielo. Yo creo que un creador, un creador de verdad, no debe divulgar las cosas que ha aprendido a lo largo de los años. Un creador de cine es un manipulador de sombras, que trabaja en la oscuridad. Crea por medio de trucos. Yo me doy perfecta cuenta de la fantástica deshonestidad que hace falta para ser eficaz. Pero es preciso que el espectador no advierta jamás hasta qué punto todo está trucado. Hace falta que quede maravillado, que sea nuestro prisionero.

El cine es un oficio donde hace falta ser ambicioso, que no es lo mismo que arribista. Mejor dicho, más que ambicioso, que yo no lo soy, se trata de poner ambición en lo que se hace. Esto, para un creador, me parece una cosa absolutamente sana, toda una virtud. No se debe rodar por rodar. Yo soy muy feliz por haber escogido este oficio, y por ejercerlo. Por eso procuraré siempre ser fiel a este ideal de ser ambicioso cuando comienzo una película. No de ser ambicioso entre película y película, sino ambicioso en el momento en que doy el primer golpe de manivela, diciéndome: *"¡Es preciso que esta película guste!"*.

No es deshonroso el ser comercial. Lo que es absurdo, desde mi punto de vista, es hacer películas que no encuentren el auditorio debido. Hacer películas que consiguen 60.000 entradas es grotesco, incluso si con ello nos

convertimos, para los críticos, en la figura máxima entre los realizadores. Yo quiero hacer películas que gusten al público, pero permaneciendo fiel a mí mismo, siendo lo que soy y sin hacer concesiones.

Un creador de cine debe aportar su universo. Esto es capital. Si un creador de cine carece de un universo, no tiene gran cosa que decir y no será más que un realizador que diga *"Acción"* y *"Corten"*.

Hacer pornografía en el cine no me interesa, es infantil. La mayoría de las veces los realizadores de estas películas tienen algo que no funciona bien en ellos mismos. Estoy en contra de esa forma de cine. Estoy por la violencia en el cine. Del tipo de Arthur Penn en **La jauría humana** o de John Sturges en **La hora de las pistolas**. Pero si se va demasiado lejos, como en los deshonrosos y monstruosos *westerns* italianos, entonces me convierto en censor, porque es gratuito. El horror por el horror, la sangre por la sangre. El exceso siempre es un defecto.

Ante todo, soy espectador. Por eso, hago películas que me gusta ir a ver. Cuando veo una película que se parece un poco a las mías, me gusta. Intento asemejar mis historias, mis personajes, a las películas que me gustaría ver.

Entre los realizadores franceses, me considero el más técnico de todos. Aceptaría encantado pasar un examen con todos mis colegas para determinar quién conoce mejor la técnica. Sin duda soy el único que conoce todas las posibilidades técnicas de la cámara, con excepción, por supuesto, de los operadores que se han pasado a la realización.

Me guardo la posibilidad de hacer una comedia, quizá para más adelante, para cuando lleguen las vacas flacas. Las cosas más sencillas hacen reír. Un señor muy digno, con sombrero negro, portafolios en la mano, andando por una calle tranquila, se detiene delante de un hotel particular y toca el timbre. Justo en ese momento, se le caen los pantalones ¡ y la sala entera se ríe! El mecanismo para hacer reír, en el munto entero, es abominable. Cuando debía ser difícil hacer reír a la gente era en la época de Molière, en la corte de Versalles, porque sus contemporáneos, cortesanos de Luis XIV, eran unos *snobs*. Pero hacer reír al pueblo es lo más fácil que existe. El malentendido a propósito de **Playtime** es que la gente va a verla para reír, cuando es una película de Jacques Tati y no una película para hacer reír. Y es una obra de arte. En Francia ahora tenemos a Louis de Funès, que conoce bien su oficio y que tiene razón. En sus películas, el guionista y el director no tienen importancia. No por azar se ha convertido en la gran estrella cómica francesa.

Círculo rojo
(Le Cercle Rouge, 1970)

La cualidad primordial que exijo a un héroe de mis historias es que sea un personaje trágico. Quiero que esto se sepa en los primeros cinco minutos de mi película.

No creo en la amistad y menos en la amistad viril entre hampones. Pero me gusta reflejar ésta en mis películas. Así como la simpatía que tienen los hampones por los policías y los policías por los hampones. Después de todo, los unos existen en relación con los otros, y viceversa.

El vestuario del hombre tiene una importancia capital en mis películas, estoy muy ligado al fetichismo del vestuario. El vestuario de la mujer me importa menos. Cuando es preciso vestirla, la mayoría de las veces es mi ayudante quien se encarga de ello... El héroe de mis películas negras siempre es un hombre armado. Siempre lleva un revólver. Un hombre armado es casi un soldado, y por eso debe llevar uniforme. Un hombre armado es muy diferente de los demás hombres, y le aseguro que tiene tendencia a llevar sombrero. Además, en términos cinematográficos un hombre que dispara con sombrero es mucho más impresionante que otro que lo hace con la cabeza descubierta. El porte del sombrero equilibra un poco el revólver en el extremo de la mano.

No recuerdo quien dijo: *"En una película de Godard, Jeff Costello* (3)*, tendido sobre la cama de su habitación, habría leído un libro al que se le hubiera visto la cubierta, y en una de Bresson se*

habría hecho un café con leche". Esto no me interesa. No me gusta ver a mi héroe enfrentarse con lo que podríamos llamar una función orgánica. Por el contrario, me gusta que se enfrente a otro menester que el de comer, beber o preparar café.

Una escena de amor, con un hombre y una mujer en la cama, es difícil de filmar y todas las que he visto están mal filmadas. Por eso yo no las ruedo nunca.

Parto del principio de que la interpretación es un don, y de ningún modo algo que se aprende. Hacer películas es algo que se aprende, y nunca deja de aprenderse algo nuevo. Pero a interpretar no puede aprenderse. Las escuelas de interpretación son un camelo, más que una estafa. En ellas, los aspirantes a actores sólo aprenden a fingir y a ser falsos.

Me encanta el *Underplay*, es decir, los actores que no expresan nada con el rostro, salvo el comportamiento, para que la gestión interior del personaje se explicite con una parte de misterio. Este modo de trabajar fue empleado por Fred MacMurray hacia 1933-34; era el primer actor que no hacía nada. Me gustaba.

Es preciso que los actores se sientan bien en una película, esto es indispensable. Que ni la técnica, ni los diálogos, ni la historia les estorben. Un actor que se siente molesto es un mal actor, porque no es dueño de su memoria, de sus movimientos, de sus reflejos.

Durante todo mi periodo experimental, que comprende desde **Le Silence de la mer** hasta **Deux hommes dans Manhattan**, la estrella no tenía lugar en mi cine, porque yo buscaba un lenguaje. A continuación, desde que trabajé con Jean Paul Belmondo, contraje la enfermedad de trabajar con estrellas, y fue agravándose, hasta el punto de que debo reconocer que a partir de entonces las estrellas son los co-creadores de mis películas.

No tomo a los actores por máquinas, no les pido tan sólo que me obedezcan, sino que sean buenos profesionales y que hagan delante de la cámara lo que yo hago detrás de ella. Me gusta que sean puntuales, que se tomen su trabajo en serio y algunas veces, por qué no, a lo trágico. Hay una boda entre el actor y el realizador, y esta boda tiene éxito o no lo tiene. Pero yo a los actores no les digo: *"Haced esto de esta manera, y no de esta otra"*. No. Hablo con ellos antes del rodaje, porque considero que lo que se hace con una estrella en el plató es prácticamente nada, todo está preparado. Una estrella es el actor que hace el protagonista porque tiene ese algo de extraordinario que justifica su elección. Una estrella es una persona con la que he hablado mucho tiempo antes de empezar a rodar la película. A quien he tenido la oportunidad de comunicar todo lo que he comprendido del personaje que le voy a pedir que interprete. Ya lo sabe todo antes de rodar el primer plano de la película, ya la he vestido como yo considero oportuno. Por eso, cuando comienza la filmación sólo hablo con la estrella para decirle quien va a tener enfrente para interpretar cada escena, y por qué he escogido a esa persona y no a otra, sea desconocida o prestigiosa, *amateur* o profesional. De las estrellas francesas, me encantan especialmente Jean-Paul Belmondo, Alain Delon y Lino Ventura. Cuando les propongo algo, aunque no estén totalmente de acuerdo, enseguida me dicen: *"De acuerdo"*. Después hablamos del guión, del color, de la forma en que vamos a tratar la historia, y entonces es cuando realmente nos ponemos de acuerdo. Esto no significa que sean dóciles. Porque si lo fueran no serían estrellas, y por tanto no me interesaría trabajar con ellas. Y rodar con una estrella para mí significa un placer inmenso. Son especiales. Seguridad, certeza en el gesto. Gestos exactos, precisión para sostener un vaso, para empuñar un revólver. Y, sobre todo, saber andar. Y esto no se aprende. Sin la cámara delante, sin que nadie les mire, se mueven igual que cuando les ruedas.

A medida que envejezco, ya nada cuenta para mí salvo mi profesión y, en consecuencia, mi obra: mi obra inmediata, en la que pienso día y noche. Desde que me levanto, comienzo a pensar en la película que estoy haciendo -y siempre estoy haciendo una, aunque no esté rodándola- y durante la noche, cuando me adormezco, sigo pensando en ella.

Odio totalmente el mundo presente. Soy un hombre de esta época porque me sirvo de la técnica de esta época para trabajar, pero no me gusta esta época, no me gusta nada de lo que pertenece a esta época.

Soy un solitario que vive con su esposa y sus tres gatos, y cuya regla básica consiste en no frecuentar la compañía de sus contemporáneos. Tengo un amigo, Jan de Hertog, al que considero como un hermano pero al que no veo nunca: él vive en Florida, y yo en Tilly. No tengo nada que ver con los personajes de mis películas: nadie quiere matarme y yo no quiero matar a nadie. En la vida, lo único que quiero es que me dejen en paz. En el cine, lo único que quiero es contar historias que me interesen. Pero nunca son historias personales. ¡Nunca, nunca, nunca!

Hasta el último aliento
(Le Deuxième Souffle, 1966)

Me divierte decir que soy un hombre de derechas, porque todo el mundo dice ser de izquierdas, y eso me exaspera. Detesto seguir a la mayoría. Además, no hay nada tan ridículo como declararse completamente de derechas o completamente de izquierdas, porque ambas cosas son imposibles. Filosóficamente hablando, mi posición en la vida es terriblemente anarquista. Soy extremadamente individualista. Podría decir que soy un anarquista de derechas, si no fuera porque una persona así no puede existir. Aunque la verdad es que no tengo ningún credo político ni religioso. Para mí sólo cuenta la moral y la consciencia, y el primer y único artículo de mi código personal es muy simple: *"No hacer nada que pueda molestar al prójimo"*. Por otra parte, creo que si yo fuera profundamente derechista no podría hacer las películas que hago.

Hasta cumplir los treinta años, el hombre está convencido de tener siempre veinte años. Luego, un día, se mira en un espejo y advierte que los años han pasado... Tomar conciencia de envejecer es trágico. Equivale a comprender súbitamente que se está solo. La vejez es la coronación de la soledad.

No sé lo que quedará de mí dentro de cincuenta años. Probablemente todas mis películas habrán envejecido terriblemente, y el cine ya no existirá. Yo estimo que la desaparición del cine tendrá lugar hacia el año 2020, y que para entonces ya no existirá más que la televisión.

NOTAS

1. Gilles Jacob en su crítica de **Hasta el último aliento**.

2. En el segundo bloque del libro *Le cinéma selon Melville*, el autor de **Círculo rojo** enumera estos sus sesenta y tres cineastas "de cabecera" (conste que ciñe la selección a norteamericanos que trabajaron de forma significativa antes de la segunda guerra mundial). Concretamente, y por orden alfabético, se trata de Lloyd Bacon, Busby Berkeley, Richard Boleslawski, Frank Borzage, Clarence Brown, Harold S. Bucquet, Frank Capra, Jack Conway, Merian C. Cooper, John Cromwell, James Cruze, George Cukor, Michael Curtiz, William Dieterle, Allan Dwan, Ray Enright, George Fitzmaurice, Robert Flaherty, Victor Fleming, John Ford, Sidney Franklin, Tay Garnett, Edmund Goulding, Alfred Green, Edward Griffith, Henry Hathaway, Howard Hawks, Ben Hecht, Garson Kanin, William Keighley, Henry King, Henry Koster, Gregoy LaCava, Fritz Lang, Sidney Lanfield, Mitchell Leisen, Robert Z. Leonard, Mervyn LeRoy, Frank Lloyd, Ernst Lubitsch, Leo Mc-Carey, Norman Z. McLeod, Rouben Mamoulian, Archie L. Mayo, Lewis Milestone, Elliot Nugent, Henry C. Potter, Gregory Ratoff, Roy del Ruth, Mark Sandrich, Alfred Santell, Ernest Schoedsack, John M. Stahl, Josef von Sternberg, George Stevens, Norman Taurog, Richard Thorpe, W.S. Van Dyke, King Vidor, William A. Wellman, James Whale, Sam Wood y William Wyler. A continuación Melville comenta que no incluye a Chaplin porque *"es Dios, y está por encima de cualquier clasificación"* y que descarta a Raoul Walsh y a Cecil B. De Mille por considerarlos sobrevalorados.

3. El protagonista, encarnado por Alain Delon, de **El silencio de un hombre**.

El guardaespaldas
(L'Aîné des Ferchaux, 1962)

Jean Pierre Melville: el Maestro de Ceremonias

Yves Montmayeur

En una determinada tradición del cine occidental, se reconoce a la acción un sentido y un valor con la única condición de que esté subordinada a la palabra y a la fe (por ejemplo en los numerosos *westerns* y *thrillers* americanos). Una acción repetitiva que no encuentra su fundamento y verificación en un relato genealógico y en una creencia individual, colectiva, religiosa o social, no está considerada como un verdadero ritual, sino como un simple comportamiento carente de sentido, estereotipado, inútil, idólatra, desesperado y patológico (incluso si el mismo Melville afirma que *"el ritual, por sí solo, es esquizofrénico"*); como máximo será objeto de una apreciación estética que no tiene en cuenta más que la forma. Un análisis psicoanalítico no contrariará, desde luego, este punto de vista, juzgando el rito en relación con el comportamiento de los sujetos/héroes aquejados de neurosis obsesivas.

A partir de aquí, la comprensión del universo de Jean-Pierre Melville, tan a menudo tachado de manierista, supone optar por una visión orientalista.

"Hay que crear un mundo en relación a su propia imagen interior y con ello realizar un sistema", nos dice (1).

Precepto Zen que Melville aplicará a toda su obra. En su obra cada detalle de la existencia es minuciosamente ritualizado; cada instante está marcado con un signo necesario, en el mínimo gesto (levantar el ala de un sombrero STETSON, apretar los puños dentro del impermeable, un juego de miradas...), la mínima palabra en el mínimo acontecimiento, la apariencia (inpermeable, sombrero STETSON, gafas negras). Todo es iniciático en el sentido de que nada llega más que por la señal necesaria, ineleluctable en su aparición (¿No están los gángsters, como los samurais, educados en el rito de la muerte?).

Basta con que dos personajes alejados enciendan un cigarro al mismo tiempo, para que vacilen todas las referencias y no solamente las del Bien y del Mal.

La ceremonia del mundo no deja lugar al deseo subjetivo (el confort material, la mujer,...) o al azar objetivo -el acto de la denuncia en **El confidente**, **El ejército de las sombras** y **Círculo rojo**. *"Tengo que acabar lo que he empezado"*, dice Jean-Paul Belmondo/Silien en **El confidente**; frase que retoman Alain Delon (**El silencio de un hombre**), Ventura (**El ejército de las sombras**), y Montand (**Círculo rojo**)-.

El deseo y el azar se eliminan de la ceremonia de Melville. No hay ninguna metáfora, ninguna retórica, ninguna alegoría.

"Comienzo con situaciones convencionales y después trato de trascenderlas" (2), a condición de que el juego llegue a ser mortal, de que permanezca lo irreversible.

El verdadero ceremonial en la películas de Melville es el del cuerpo (del héroe), el de la ocupación del espacio de relación (con la elección de los iniciados, es decir, de las comparsas con las que se ha llevado a cabo el reto, el "golpe"). La vida del hombre, el secreto de que sea asesino a sueldo, resistente o cura, toma el aspecto de un ceremonial que no es ni capricho, ni forma (repitámoslo), sino signo de verdad (contenido en el hieratismo de los gestos y de las ocupaciones de Delon/Costello en el **El silencio de un hombre**).

Basta con que la fe del personaje se enuncie una sola vez, para que aparezca la ruptura, unos muriendo mientras otros meditan. No hay misterios en el cine de Melville, sino simplemente el desarrollo puro del ceremonial de los días y de las noches. La apuesta del héroe clandestino es mortal porque ha hecho oídos sordos. Su desafío es irreversible, por eso ignora cualquier otra fuente, y como único lenguaje, usará el del error. El lenguaje le dicta las reglas, no lo mezcla con la psicología, contrariamente a lo que ocurre en los *films noires* de sus contemporáneos, ya sean franceses o americanos (a propósito, aunque Melville profesaba un verdadero culto al cine americano, siempre ha evitado imitarlo argumentando que el día en que decidiera hacerlo, el público notaría la diferencia). De hecho, en su cine no recurre a ninguna alusión o justificación. El lenguaje dice lo que hay que hacer. Eso es todo. No hay un sistema de valores o de interpretaciones: únicamente un sistema de reglas regido por una sobrecodificación visual. Así, todos los signos corporales o hablados sólo requieren observación pura.

Es más, estos signos anuncian que todo está ahí antes de que ocurra. En efecto, los héroes de Melville actúan como si ya conociesen el fin antes de que éste se justifique (planos repetidos de miradas de los personajes que abandonan sus habitaciones como si supieran que es la última vez; el sombrero de Belmondo/Silien colgado en el guardarropa que él levantará con una mano moribunda al final de **El confidente** para repeinarse un mechón delante de un espejo). El autor se complace así, maliciosamente, confundiéndonos en el desorden moral y sentimental en el que vivimos, donde las actuaciones de sus personajes nos parecen perfectamente injustificables o incluso inmorales (como la ejecución de Simone Signoret/Mathilde) en **El ejército de las sombras** o el hecho de que Belmondo/Modet abandone a su amiga en **El guardaespaldas**). Es, sin embargo, aquí donde las cosas cobran su máxima intensidad, fascinación y placer (aunque nacido del dolor).

La violencia en Melville está también lejos de ser informal. Crea una dramaturgia jugando con los contrapuntos de secuencias muy lentas, que se desarrollan en un silencio total roto bruscamente por un gesto, un ruido (la pistola automática rompiendo repentinamente el cristal de la cocina en **El silencio de un hombre**, apartándole del lento ritual de su soledad; efecto de puesta en escena que el director John Woo repetirá muchas veces en sus películas).

Todo el universo parece así suspendido, y la "actuación" parece interrumpida (incluso cuando ésta toma su sentido como tal, como en la escena final de **Bob le flambeur** en el casino de Deauville). Un paroxismo mudo donde la inmovilidad misma violenta al movimiento como en las escenas de combate en la opera china.

¿Y si toda la seducción de la ceremonia de Melville estuviera contenida en esta violencia idolátrica, bárbara, que se opone a la cultura del sentido? Porque si la ceremonia es sinónimo de lentitud, es porque lo es del orden de la predestinación y del desarrollo ordenado. La precipitación, como para el sacrificio, sería un sacrilegio. Hay que dejar a la regla el tiempo de jugar y a los gestos el tiempo para que se cumplan. *"Me gustan las abstracciones"* (3) decía el cineasta quien, a modo de pregenérico, citaba a Rama Krishna en **Círculo rojo**: *"Cuando los hombres, aun sin saberlo, deben encontrarse un día, les puede ocurrir cualquier cosa y pueden seguir caminos divergentes. Hoy, irremisiblemente, se han reunido en el círculo rojo"*.

NOTAS

1. Programa de A. S. Labarthe.
2. Programa de A. S. Labarthe.
3. Entrevista de Claude Beylie en *Cahiers du cinéma*.

El silencio de un hombre
(Le Samouraï, 1967)

J. P. MELVILLE

Jean-Pierre Melville: una bibliografía

Francisco Llinás

No son muchos los libros dedicados a la obra de Jean-Pierre Melville y la mayor parte de ellos son, lógicamente, franceses y publicados hace ya unos años, con lo que no son siempre fácilmente localizables. La escasa atención que el cineasta ha recibido en los últimos tiempos, sin duda a causa de su muerte cuando se podían esperar aún nuevos títulos, ha influido posiblemente en que no se haya beneficiado por las últimas aportaciones al análisis fílmico, algo que también puede deberse a que no es un cineasta que provoque la unanimidad a la hora de estudiar su obra.

Solamente hay un libro no francés, al margen de traducciones de obras originalmente francesas, de carácter colectivo: *Jean-Pierre Melville* (Carl Hanser Verlag, Reihe Film 27, München-Wien, 1981), con colaboraciones de Peter Buchka, Hans Gerhold, Christoph Hummel, Volker Schlöndorff y Walter Schobert. Al ser un libro alemán y por comprensibles problemas de idioma, no lo conocemos, aunque cabe suponer que la aportación de Schlöndorff, antiguo colaborador de Melville, puede tener interés. Sí podemos señalar que tiene una bibliografía de aspecto competente, aunque reducida, sobre todo, a publicaciones francesas y alemanas, con algunas referencias anglosajonas e italianas.

El primer libro sobre Melville publicado en Francia es el *Jean-Pierre Melville* de Jean Wagner (Ed. Seghers, París, 1964). Dada su fecha de edición, solamente estudia la obra del cineasta hasta **El guardaespaldas** (*L'Aîné des Ferchaux*, 1962). Se trata de un libro útil, más que por el análisis de las películas del cineasta, bastante vago e impresionista, por la documentación que, como ocurre con los libros de la desaparecida colección Seghers, comprende desde declaraciones de Melville hasta testimonios de colaboradores (Howard Vernon, Jean Cocteau, Vercors, Martial Solal...), pasando por una muestra de críticas sobre el realizador, junto con una filmografía y una escueta bibliografía. Pero quizás lo más interesante sea la reproducción de fragmentos de guiones no rodados, en el que destaca uno de "Le joug et les flèches", sobre las prisiones franquistas durante la Guerra Civil, producto, sin duda, del paso de Melville por aquellas, un episodio de su vida sobre el que no quiso hablar con detalle y del que poco sabemos. Un detalle que quizás ignorara algún

crítico español que, en los años 60, acusaba alegremente al cineasta de colaboracionista con la ocupación nazi.

El libro más reciente es el *Jean-Pierre Melville* (a la hora de titular los libros no parece que el personal se caliente mucho los cascos) de Jacques Zimmer y Chantal de Béchade (Ediling, colección Filmo, n. 1, París, 1983). Comprende un recorrido bastante escueto por la biografía del realizador, una suerte de análisis de las características de su obra, una filmografía comentada título a título, un breve capítulo dedicado a la repercusión crítica del cine de Melville y una bibliografía que ignora todo aquello que haya sido publicado fuera de Francia. Un libro de no demasiada utilidad, que parece redactado a toda velocidad y sin que aporte prácticamente nada que no pueda encontrarse en otras publicaciones.

Hay otro texto de mayor interés, el *Le cinéma selon Melville* de Rui Nogueira (Cinéma 2000/ Seghers, París, 1973), con un prólogo del propio Melville y un epílogo del director Philippe Labro. Al margen de una introducción y una filmografía, el meollo del libro es una entrevista con el cineasta, a partir del modelo, repetido hasta la saciedad, del Hitchcock-Truffaut. Sin duda contiene una serie de aportaciones interesantes, pero se resiente, en general, de una especie de aceptación incondicional por parte del entrevistador de la figura del entrevistado, al que nunca se le pregunta nada que pueda ampliar su discurso. El problema mayor de este tipo de libros procede precisamente de este habitual "borrado" del entrevistador, que, en muchos casos, no saca todo el partido posible del personaje. Aquí, Melville habla de otros cineastas, porque le gustaba hablar de cine, aunque sea una lástima que su película favorita fuera algo tan poco interesente como **La jungla del asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950). Pero el lector que no conozca el cine de Melville, algo que en generaciones jóvenes debe ser habitual, porque no es fácil verlo, al menos aquí, salvo algún esporádico pase por TV, no se hará una idea, a pesar de las doscientas páginas de entrevista, de las características formales de la obra melvilliana. Cuando son entrevistados, los cineastas tienden a mentir y fantasear, al tiempo que esconden aquello de lo que no quieren hablar. La misión del entrevistador debería ser hostigar un poco al personaje, haciéndole salir un poco de su terreno, ir más allá de lo que él desee. Pero en este libro la palabra de Melville parece sagrada y el conjunto resulta relativamente decepcionante. Señalemos, finalmente, que la entrevista se detiene, por la fecha en que fue realizada, en **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970).

Aunque más breve y llegando tan sólo a **Léon Morin, Prêtre** (1961), la entrevista de Claude Beylie y Bertrand Tavernier "Entretien avec Jean-Pierre Melville", publicada en *Cahiers du cinéma*, n. 124 (oct. 1961) resulta bastante más interesante. Y ello no se debe (aunque esta afirmación responde sólo a una hipótesis) a la mayor pertinencia de las preguntas, sino quizás al hecho de que fuera realizada en una fecha temprana, cuando Melville era reivindicado por la joven crítica francesa como padre de la *nouvelle vague* y el realizador todavía no había construido la imagen que en sus últimos años intentaría ofrecer. A este respecto no deja de resultar curioso señalar que el mejor texto sobre Melville, para nosotros, sea de 1959, cuando no se habían realizado las películas más conocidas del cineasta. Se trata de "Plaisir a Melville", por Jean Domarchi, en *Cahiers du cinéma*, n. 102 (dic. 1959), en el que pueden detectarse muy bien las razones por las que la crítica joven francesa reivindicaba la figura de Melville frente a la de otros realizadores de posguerra. La misma crítica que, en los últimos años de la carrera de Melville, pareció abandonarle, porque, al tiempo que el realizador era aceptado con cierta unanimidad y tenía buena acogida comercial, la misma crítica había evolucionado hacia otras posturas y, en época de contestación generalizada, un cineasta gaullista no provocaba, precisamente, adhesiones.

En nuestro país, al margen de críticas puntuales con ocasión del estreno de sus películas, no hay más que un número de *Dirigido por...* (1973, n. 5), cuando esta revista se ceñía a números estrictamente monográficos y no estaba aún asentada. Comprende un texto de Manuel Navacerrada, bastante aproximativo y del que da la impresión de que el autor conoce las viejas películas de Melville solamente de oídas, de escaso interés. Le sigue la reproducción de una entrevista por Patrick Bureau, publicada en *Cinéma 68*, números 128 (agosto-septiembre) y 129 (octubre), que tiene bastante interés. El número de *Dirigido por...* se completa con algunas declaraciones de Melville sobre viejas películas, la reproducción de algunas críticas francesas e inglesas y una filmografía.

El cine de Melville, poco conocido hoy, no ha tenido, en general, buena fortuna crítica y no hay, o al menos no lo conocemos, ningún acercamiento a su obra que pueda considerarse del todo satisfactorio. Esperemos que este número de *Nosferatu* sirva para llenar este vacío y que en el futuro los dioses críticos sean más propicios para este singular e irregular cineasta.

Léon Morin, Prêtre (1961)

Filmografía

Dolores Devesa y Alicia Potes

Cortometraje

Vingt-quatre heures de la vie d'un clown (1946)

Producción, argumento y guión: Jean-Pierre Melville. **Ayudantes de dirección:** Carlos Villardebo, Michel Clément. **Fotografía:** Gustave Raulet, André Villard. **Música:** Maïs, Cassel. **Montaje:** Monique Bonnot. **Intérpretes:** Beby, Maïs. **Duración aprox.:** 22 min.

Largometrajes

Le Silence de la mer (1947)

Producción: Melville Productions. **Productor:** Jean-Pierre Melville. **Productor delegado:** Marcel Cartier. **Director de producción:** Edmon Vaxelaire. **Ayudantes de dirección:** Jacques Guymont, Michel Drach. **Argumento:** basado en el relato homónimo de Vercors (Jean Bruller). **Adaptación:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Henri Decaë. **Música:** Edgar Bischoff; interpretada por Grand Orchestre des Concerts Colonne, dirigida por Paul Bonneau. **Montaje:** Jean-Pierre Melville, Henri Decaë. **Sonido:** Jacques Carrère. **Intérpretes:** Howard Vernon *(Werner von Ebrennac)*, Nicole Stéphane *(la sobrina)*, Jean-Marie Robain *(el tío)*, Ami Aaröe *(novia de Werner)*, Georges Patrix *(ordenanza)*, Denis Sadier *(el amigo)*, Rudelle, Fromm, Vernier, Max Hermann, Schmiedel *(soldados alemanes)*. **Rodaje exteriores:** París y alrededores y en la casa de campo de Vercors. **Duración aprox.:** 86 min.

Respetando el texto, casi al pie de la letra, mediante la voz de uno de los protagonistas como narrador, y los largos monólogos de otro, se cuenta lo ocurrido durante seis meses de 1941, en la Francia ocupada de la segunda guerra mundial. Un oficial alemán, gran admirador de la cultura francesa, se alberga en la casa donde viven un anciano y su sobrina. Desde su llegada a la casa ninguno de los dos le dirige la palabra. Noche tras noche, el oficial entra en la estancia donde transcurren las veladas y habla de su vida, de su familia, de su patria y de lo hermosa que será la fusión de las dos culturas: la francesa y la alemana. El tío y la sobrina se dan cuenta lentamente de los valores humanos de este hombre que es músico y ama las artes, pero su sentido patriótico es más fuerte. El oficial alemán, en un viaje a París, se entera del exterminio de judíos y de las ideas del ejército invasor de destruir lentamente el espíritu de Francia. Vuelve al pueblo y a la casa donde se aloja para despedirse. Les cuenta, desesperado, lo que ha oído de sus compañeros militares, y sólo entonces, al marchar hacia el frente, la muchacha le dice adiós.

Los niños terribles (*Les enfants terribles*, 1950)

Producción: Melville Productions. **Directores de producción:** Jean-Pierre Melville y Jacques Bralay. **Ayudantes de dirección:** Claude Pinoteau, Jacques Guymont, Michel Drach, Serge Bourguignon. **Argumento:** basado en la obra homónima de Jean Cocteau. **Guión:** Jean-Pierre Melville, Jean Cocteau. **Diálogos:** Jean Cocteau. **Fotografía:** Henri Decaë. **Segundo operador:** Jean Thibaudier. **Música:** extractos de: Concierto para cuatro pianos en La menor de Johann Sebastian Bach según el Concierto para cuatro violines de Antonio Vivaldi, y Concierto Grosso en La Menor de Antonio Vivaldi. **Dirección musical:** Paul Bonneau. **Montaje:** Monique Bonnot. **Decorados:** Jean-Pierre Melville. **Sonido:** Jacques Gallois, Jacques Carrère. **Intérpretes:** Nicole Stéphane *(Elisabeth)*, Edouard Dhermitte *(Paul)*, Jacques Bernard *(Gérard)*, Renée Cosima *(Dargélos/Agathe)*, Adeline Aucoc *(Mariette)*, Maurice Revel *(doctor)*, Roger Gaillard *(tío de Gérard)*, Mel Martin *(Michael)*. Con la voz de Jean Cocteau. **Estudios:** Jenner. **Rodaje exteriores:** París, Montmorency, Ermenonville, Teatro Pigalle. **Duración aprox.:** 107 min.

Paul, herido por una bola de nieve que le lanza Dargélos, debe guardar cama atendido por su hermana Elisabeth. En "la habitación", que es su universo, comparten extraños ritos y juegos. Tras la muerte de la madre de ambos, sus amigos Gérard y Agathe son admitidos a compartir la vida de los dos hermanos. Agathe y Paul se enamoran, pero Elisabeth, tras heredar dinero de un millonario americano con el que se casó y que falleció el mismo día de la boda, se lleva a los tres a vivir con ella. Reconstruyen "la habitación" mediante unas mamparas, y Elisabeth, celosa, consigue impedir el amor de su hermano con Agathe. Paul se suicida, Agathe se da cuenta de la maquinación de Elisabeth y ésta se mata disparándose un tiro. Al caer derriba las mamparas y "la habitación" queda destruida.

Quand tu liras cette lettre... / Labbra proibite (1953)

Producción: Jad Films, S.G.C. (París), Titanus, Daunia (Roma). **Productor:** Jean-Pierre Melville. **Productor delegado:** Louis Dubois. **Director de producción:** Paul Temps. **Ayudantes de dirección:** Pierre Blondy, Yannick Andréï. **Guión y diálogos:** Jacques Deval. **Adaptación:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Henri Alekan. **Segundo operador:** Henri Tiquet. **Música:** Bernard Peiffer; Solo de guitarra de Sacha Distel. **Montaje:** Marinette Cadix. **Decorados:** Raymond Gabutty, Robert Gys. **Sonido:** Julien Coutellier, Jacques Carrère. **Intérpretes:** Juliette Gréco *(Thérèse)*, Philippe Lemaire *(Max)*, Yvonne Sanson *(Irène)*, Yvonne de Bray *(viajera)*, Irène Galter *(Denise)*, Daniel Cauchy *(Biquet)*, Jacques Deval *(juez)*, Robert Dalban *(barman)*, Jean-Marie Robain *(notario)*. **Estudios:** Billancourt. **Rodaje exteriores:** Cannes y París. **Duración aprox.:** 104 min.

Thérèse Voise renuncia a entrar en el convento para poder dedicarse a cuidar a su hermana Denise y atender el negocio de papelería de sus padres, cuando las dos quedan huérfanas. Max, joven mecánico desaprensivo, viola a Denise y ésta intenta suicidarse. Thérèse pretende obligar a Max a casarse con Denise, pero él intenta, por su parte, conquistar a Thérèse. Esta duda de sus intenciones cuando él le propone huir juntos a Tánger. Max le roba a Thérèse el dinero de sus abuelos, pero cuando huía es atropellado por el tren que pensaba coger. Thérèse, tras asegurar el porvenir de su hermana, entra definitivamente en el convento.

Bob le Flambeur (1955)

Producción: Studios Jenner, O.G.C., La Cyme, Play Art. **Directora de producción:** Florence Melville. **Adjunto a la dirección:** François Gir. **Ayudantes de dirección:** Yves-André Hubert, Léo Fortel. **Argumento:** Jean-Pierre Melville. **Adaptación:** Jean-Pierre Melville, Auguste Le Breton. **Diálogos:** Auguste Le Breton. **Fotografía:** Henri Decaë. **Segundo operador:** Maurice Blettery. **Música:** Eddie Barclay, Jo Boyer. **Montaje:** Monique Bonnot, Jeanne-Marie Favier, Yolande Palamanghi. **Decorados:** Claude Bouxin. **Sonido:** Pierre Philippenko, Jacques Carrère. **Intérpretes:** Isabelle Corey *(Anne)*, Daniel Cauchy *(Paulo)*, Roger Duchesne *(Bob)*, Guy Decomble *(inspector)*, André Garret *(Roger)*, Gérard Buhr *(Marc)*, Claude Cerval *(Jean)*, Howard Vernon *(McKimmie)*. **Estudios:** Jenner. **Rodaje exteriores:** Paris y Deauville. **Duración aproximada:** 100 minutos.

Desde hace varios años, Bob, un delincuente cincuentón gran aficionado al juego, no ha tenido suerte y apenas ha obtenido ganancias. Cuando un día encuentra a Anne, una jovencita a punto de caer en la prostitución, le da dinero y la acoge en su casa. Pronto Anne y Paulo, un joven que admira a Bob y es hijo de uno de sus amigos, se enamoran. Bob sigue su vida y su amistad con un comisario de policía, y un día decide organizar un robo en el casino. Prepara el golpe con todo detalle y en complicidad con un buen equipo coordinado por él. Pero aquella noche en el casino empieza a ganar. Por primera vez en su vida hace saltar la banca y se olvida de su papel en el robo, con lo cual el golpe fracasa y todos son detenidos. Había ganado 800 millones de francos, la misma cantidad que pensaban obtener con el robo.

Quand tu liras cette lettre... *(1953)*

Deux hommes dans Manhattan (1959)

Producción: Belfort Films, Alter Films. **Productores:** Florence Melville, Alain Terouanne. **Adjuntos a la dirección:** Yannick Andréï, Charles Bitsch. **Argumento y guión:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Nicolas Hayer. **Segundos operadores:** Michael Shrayer, Jacques Lang, Charles Bitsch, Claude Beaugé. **Música:** Christian Chevallier, Martial Solal. **Montaje:** Monique Bonnot. **Decorados:** Daniel Guéret. **Sonido:** Jacques Gallois, Jacques Carrère. **Intérpretes:** Pierre Grasset *(Delmas)*, Jean-Pierre Melville *(Moreau)*, Christiane Eudes *(Anne)*, Ginger Hall *(Judith Nelson)*, Colette Fleury *(Françoise)*, Monique Hennessy *(Gloria)*, Glenda Leigh *(Virginia)*, Jean Darcante *(Rouvier)*, Michèle Bailly *(Bessy)*. **Estudios:** Jenner, Billancourt. **Rodaje exteriores:** New York. **Duración aprox.:** 84 min.

A Moreau, periodista de la agencia France Press, le encargan buscar al diplomático Fèvre-Berthier, delegado francés en las Naciones Unidas. Acompañado de su amigo Delmas, reportero gráfico, inicia la búsqueda de tres mujeres que estaban relacionadas con el diplomático. Una de ellas, Judith Nelson, actriz, tras intentar suicidarse, les confiesa en su lecho del hospital, que el diplomático ha muerto, de muerte natural, en la casa donde ella vive. Efectivamente, allí está el cadáver al que Delmas, falseando algo la situación, hace unas fotos con el fin de elaborar un escandaloso reportaje. Anne, la hija del diplomático, que ha estado siguiéndolos, y Moreau, intentan que Delmas no venda las fotografías en las que aparece el cadáver en el lecho de la actriz. Los dos amigos llegan a luchar físicamente. Delmas, borracho, tras perder la amistad de Moreau, tira los negativos a una cloaca, riéndose entre lágrimas, y perdiendo así la posibilidad de ganar mucho dinero.

Léon Morin, Prêtre / Leon Morin, prete (1961)

Producción: Rome-Paris Films (París) / Compagnia Cinematografica Champion (Roma). **Productores:** Georges de Beauregard, Carlo Ponti. **Director de producción:** Georges de Beauregard. **Adjuntos a la dirección:** Volker Schlöndorff, Jacqueline Parey. **Ayudante de dirección:** Luc Andrieux. **Argumento:** basado en la novela de Béatrice Beck. **Adaptación y guión:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Henri Decaë. **Segundo operador:** Jean Rabier. **Música:** Martial Solal. Armónica: Albert Rasiner. **Montaje:** Jacqueline Meppiel, Nadine Marquand, Marie-Josèphe Yoyotte. **Decorados:** Daniel Guéret. **Sonido:** Guy Villette. **Intérpretes:** Jean-Paul Belmondo *(Léon Morin)*, Emmanuelle Riva *(Barny)*, Irène Tunc *(Christine)*, Marielle y Patricia Gozzi *(France)*, Nicole Mirel *(Sabine)*, Gérard Buhr *(lugarteniente)*, Howard Vernon *(el coronel)*. **Estudios:** Jenner. **Rodaje exteriores:** Grenoble. **Duración aprox.:** 128 min. Scope. **Premios:** Premio de la Villa de Venecia, 1961.

Las tropas italianas han ocupado, durante la segunda guerra mundial, el pequeño pueblo francés de donde es párroco Léon Morin. Barny, joven viuda de un comunista, nos cuenta la historia. Ella va a confesarse y le cuenta al sacerdote sus dudas de fe y sus dificultades para ser creyente. Morin se da cuenta del espíritu cristiano de Barny, que constantemente presta su ayuda a todo el mundo e intenta ayudarla con lecturas y conversaciones. Una vez liberado el pueblo por las tropas aliadas, Barny y el sacerdote se ven con más frecuencia por las clases de catecismo a las que asiste la hija de ella. Un día Barny, dándose cuenta de que ama a Léon

Léon Morin, Prêtre (1961)

El guardaespaldas
(L'Aîné des Ferchaux, 1962)

Morin, le pregunta qué ocurriría entre ellos de no ser él sacerdote. Morin se va sin contestar y al cabo de un tiempo anuncia su traslado a otra parroquia, mientras que Barny regresa a París a dar clases en un instituto. Se despiden con la frase de Léon Morin que le dice que si no vuelven a verse en este mundo será en el otro.

El confidente (*Le Doulos / Lo Spione*, 1962)

Producción: Rome-Paris Films (París) / Compagnia Cinematografica Champion (Roma). **Productores:** Georges de Beauregard, Carlo Ponti. **Director de producción:** Georges de Beauregard. **Publicidad de la producción:** Bertrand Tavernier. **Ayudantes de dirección:** Volker Schlöndorff, Charles Bitsch. **Argumento:** basado en la novela de Pierre Lesou. **Adaptación:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Nicolas Hayer. **Segundo operador:** Henri Tiquet. **Música:** Paul Misraki. Piano-bar de Jacques Loussier. Orquesta dirigida por Jacques Metehen. **Montaje:** Monique Bonnot. **Decorados:** Daniel Guéret. **Sonido:** Julien Coutelier. **Intérpretes:** Jean-Paul Belmondo *(Silien)*, Serge Reggiani *(Maurice Faugel)*, Jean Desailly *(comisario Clain)*, René Lefèvre *(Gilbert Varnove)*, Marcel Cuvelier *(primer inspector)*, Michel Piccoli *(Nuttheccio)*, Aimé de March *(Jean)*, Fabienne Dali *(Fabienne)*, Monique Hennessy *(Thérèse)*. **Estudios:** Jenner. **Rodaje exteriores:** París. **Duración aprox.:** 108 min. **Estreno:** Madrid: 16 de marzo de 1964: Pompeya, Palace, Gayarre, Rosales y Voz.

Maurice, tras cuatro años de cárcel, sale en libertad. Un perista, supuestamente amigo suyo, tiene las joyas y el dinero de un importante robo. Maurice lo mata, se queda con el botín que entierra en un lugar determinado y empieza a preparar un nuevo golpe del que hace partícipes a su amante Thérèse y a sus amigos Jean y Silien. Este realiza una serie de llamadas y entrevistas que lo hacen aparecer como confidente ("doulos" en argot) de la policía y traidor a sus cómplices. Pero finalmente, Maurice descubre que fue Thérèse quien lo traicionó e intenta impedir la venganza que había planeado contra Silien. Los tres amigos mueren en el tiroteo final.

El guardaespaldas (*L'Aîné des Ferchaux / Lo sciacallo,* 1962)

Producción: Les Spectacles Lumbroso (París), Ultra Film (Roma). **Directores de producción:** Jérôme Sutter, Jean Darvey. **Ayudantes de dirección:** Yves Boisset, Georges Pellegrin. **Argumento:** basado en la novela de Georges Simenon. **Adaptación y guión:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Henri Decaë. **Segundo operador:** Alain Douarinou. **Música:** Georges Delerue. **Montaje:** Monique Bonnot, Claude Durand. **Decorados:** Daniel Guéret. **Sonido:** Julien Coutellier, Jean-Claude Marchetti. **Intérpretes:** Jean-Paul Belmondo *(Michel Maudet)*, Charles Vanel *(Dieudonné Ferchaux)*, Michèle Mercier *(Lou)*, Stefania Sandrelli *(Angie, autoestopista)*, Todd Martin *(Jeff)*, Malvina Silberberg *(Lina)*, E. F. Médard *(Suska)*, Jerry Mnego *(banquero)*. **Estudios:** Jenner. **Rodaje exteriores:** Francia y América del Norte. **Duración aprox.:** 102 min. Eastmancolor. Cinemascope. **Estreno:** Madrid: 31 de enero de 1966: Pompeya, Palace, Gayarre, Rosales y Tívoli.

Como consecuencia de una nueva derrota en el ring, Michel Maudet decide abandonar el boxeo y se emplea como guardaespaldas y secretario de Dieudonné Ferchaux, un anciano banquero que se ve obligado a abandonar París. Ferchaux, años atrás, en Africa, ejecutó a tres hombres de raza negra. Maudet y Ferchaux van a Estados Unidos, donde éste consigue cien mil dólares. Pero al no conseguir más dinero, y verse el banquero amenazado de extradición tras el suicidio de su hermano, pretenden seguir hacia Venezuela donde parece que Ferchaux dispone de un fondo en una caja fuerte. Entre los dos hombres se instala una relación extaña de amistad-odio. Michel conoce a Jeff, un barman, y a su amigo Suska, que pretenden robar el dinero de Ferchaux. Conoce también a Lou, una bailarina de *strip-tease*, y decide huir con ella. Para ello le

El silencio de un hombre
(Le Samouraï, 1967)

roba dinero a Ferchaux, pero, arrepentido, regresa para encontrarlo apuñalado por Jeff y Suska. Ferchaux, moribundo, intenta darle a Michel el número de la combinación de su caja fuerte. Pero Michel, llorando, no quiere escucharlo.

Hasta el último aliento (*Le Deuxième Souffle,* 1966)

Producción: Les Productions Montaigne. **Productores:** Charles Lumbroso, André Labay. **Director de producción:** Alain Quefféléan. **Ayudantes de dirección:** Jean-François Adam, Georges Pellegrin. **Argumento:** basado en la novela *Un Règlement de comptes* de José Giovanni. **Adaptación:** Jean-Pierre Melville. **Diálogos:** José Giovanni, Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Marcel Combes. **Segundo operador:** Jean Charvein. **Música:** Bernard Gérard. **Montaje:** Monique Bonnot, Michèle Bohem. **Decorados:** Jean-Jacques Fabre. **Sonido:** Alex Pront. **Intérpretes:** Lino Ventura *(Gustave Minda)*, Paul Meurisse *(inspector Blot)*, Raymond Pellegrin *(Paul Ricci)*, Christine Fabrega *(Manouche)*, Marcel Bozzufi *(Jo Ricci)*, Paul Frankeur *(inspector Fardiano)*, Denis Manuel *(Antoine)*, Michel Constantin *(Alban)*, Pierre Zimmer *(Orloff)*. **Estudios:** Jenner. **Rodaje exteriores:** París y Marsella. **Duración aprox.:** 150 min. Color. **Estreno:** Madrid: 16 de agosto de 1971: Luchana y Torre de Madrid.

Gu (Gustave) se evade tras ocho años en la cárcel por el robo a un tren y se reúne con su hermana Manouche. Esta, con la ayuda de Alban, su guardaespaldas, y de Théo, un marinero que puede llevar a Gu a Italia, intenta ayudarlo a huir. Pero la falsa documentación necesaria es muy cara y, para poder pagarla, Gu acepta intervenir en un importante robo que prepara Ricci, dueño de un cabaret en Marsella. El robo se lleva a cabo con éxito, pero mueren dos policías, y el comisario Blot culpa a Gu de esas muertes. Consigue detenerlo y simula que Gu es el delator de Ricci. Gu se escapa, intenta desmentir la acusación de delator pero toda la policía lo persigue y muere en un tiroteo. Un periodista recoge la información que demuestra que Gu no delató a Ricci.

El silencio de un hombre (*Le Samouraï / Frank Costello faccia d'angelo,* 1967)

Producción: Filmel, C.I.C.C. (París) / Fida Cinematografica (Roma). **Productores:** Raymond Borderie, Eugène Lépicier. **Director de producción:** Georges Casati. **Adjunto a la dirección:** Georges Pellegrin. **Argumento:** basado en la novela *The Ronin* de Joan McLoad. **Guión:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Henri Decaë. **Segundos operadores:** Jean Charvein, Henri Decaë (exteriores). **Música:** François de Roubaix. **Montaje:** Monique Bonnot, Yolande Maurette. **Decorados:** François de Lamothe. **Sonido:** Alex Pront. **Intérpretes:** Alain Delon *(Jeff Costello)*, François Périer *(comisario)*, Nathalie Delon *(Jeanne Lagrange)*, Cathy Rosier *(Valérie)*, Michel Boisrond *(Wiener)*, Jacques Leroy *(hombre de la pasarela)*, Robert Favart *(barman)*, Jean-Pierre Posier *(Olivier Rey)*. **Estudios:** Jenner, Saint-Maurice. **Rodaje exteriores:** París. **Duración aprox.:** 105 min. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: Carlos III, Consulado, Princesa y Roxy A.

Jeff Costello recibe el encargo de matar al dueño de una sala de fiestas, por una importante cantidad de dinero. Antes de hacerlo visita a su amiga Jeanne para convencerla de que sea su coartada. Realiza el encargo, pero la pianista de la sala de fiestas lo ve cuando salía, y, aunque más tarde es detenido, consigue salir en libertad gracias a la declaración de Jeanne y a la de la pianista que finge no reconocerlo. El comisario encargado del caso sigue sospechando de él y ordena que lo vigilen. Costello no sólo no consigue cobrar de los que le hicieron el encargo, sino que recibe un tiro en un brazo cuando pretenden matarlo. Se zafa constantemente del acoso de la policía y consigue vengarse de los

que lo traicionaron, matando al jefe del grupo cuando iban a hacerle un nuevo encargo. Vuelve a la sala de fiestas y cuando amenaza a la pianista, varios policías ocultos le disparan, matándolo. El comisario descubre luego que el cargador del arma de Costello estaba vacío.

El ejército de las sombras (*L'Armée des ombres / L'armata degli heroi,* 1969)

Producción: Les Films Corona (París) / Fono Roma (Roma). **Productor:** Jacques Dorfmann. **Director de producción:** Alain Quefféléan. **Ayudantes de dirección:** Jean-François Adam, Georges Pellegrin, J.C. Ventura. **Argumento:** basado en la novela de Joseph Kessel. **Adaptación:** Jean-Pierre Melville. Consejero diálogos extranjeros: Howard Vernon. **Fotografía:** Pierre Lhomme. **Fotografía aérea, marítima, y efectos especiales:** Walter Wottitz. **Segundo operador:** Philippe Brun. **Música:** Eric de Marsan. **Montaje:** Françoise Bonnot. **Decorados:** Théobald Meurisse. **Sonido:** Jacques Carrère, Alex Pront, Jean Nény. **Intérpretes:** Lino Ventura *(Philippe Gerbier)*, Paul Meurisse *(Luc Jardie)*, Jean-Pierre Cassel *(Jean-François Jardie)*, Simone Signoret *(Mathilde)*, Claude Mann *(Claude "Le Masque")*, Paul Crauchet *(Félix)*, Christian Barbier *("Le Bison")*, Serge Reggiani *(peluquero)*. **Estudios:** Boulogne. **Rodaje exteriores:** Francia. **Duración aprox.:** 140 min. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 15 de octubre de 1973: Gayarre, Apolo, Infantas y Fantasio.

El ingeniero Philippe Gerbier enviado a un campo de concentración en la Francia ocupada durante la segunda guerra mundial, planeaba la fuga cuando es trasladado a una zona ocupada por la Gestapo. De allí se escapa matando a un centinela, y llega a Marsella, donde, en compañía de Félix y "Le Masque", mata al que lo traicionó. Félix es detenido y torturado, y Mathilde, miembro también de la Resistencia, organiza su evasión, pero fracasa. Entonces Jean-François, antiguo compañero de Félix, se entrega para así poder darle a Félix la pastilla de cianuro que acabará con sus torturas. Los alemanes detienen a Mathilde, y ante el temor de que no pueda resistir al chantaje al que la someten, amenazándola con deportar a su hija, tres de sus compañeros, Gerbier entre ellos, deciden eliminarla y así lo hacen.

Círculo rojo (*Le Cercle rouge / I senza nome,* 1970)

Producción: Les Films Corona (París), Fono Roma (Roma). **Productor:** Robert Dorfmann. **Ayudantes de dirección:** Pierre Tati, Bernard Girardot. **Argumento y guión:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Henri Decaë. **Segundo operador:** Charles-Henri Montel. **Música:** Eric de Marsan. **Montaje:** Marie-Sophie Dubus. **Decorados:** Théobald Meurisse. **Sonido:** Jean Nény. **Intérpretes:** Alain Delon *(Corey)*, André Bourvil *(comisario Mattéï)*, Gian-Maria Volonté *(Vogel)*, Yves Montand *(Jansen)*, Paul Crauchet *(Hehler)*, Paul Amiot *(inspector general)*, François Périer *(Santi)*, Jean Pierre Posier *(ayudante del comisario)*. **Estudios:** Boulogne. **Rodaje exteriores:** París y alrededores, Chalon-sur-Saône y Marsella. **Duración aprox.:** 150 min. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 2 de diciembre de 1971: Coliseum.

Vogel, delincuente que viaja custodiado por el comisario Mattéï, se escapa y huye campo a través. Al mismo tiempo, Corey, otro delincuente, sale de la cárcel y tras quitarle dinero a Rico, un antiguo cómplice que no le ayudó, compra un coche y huye de los amigos de Rico. Ambos delincuentes coinciden y siguen juntos. Planean un golpe que efectúan con la ayuda de Jansen, un antiguo policía alcohólico. Mattéï no deja de perseguir a Vogel, y, finalmente, gracias a Santi, dueño de un cabaret, y disfrazándose de perista dispuesto a comprar el producto robado, consigue acabar con los tres delincuentes.

Crónica negra (*Un Flic / Notte sulla città,* 1972)

Producción: Les Films Corone (París) / Oceania Produzione, Euro International Films (Roma). **Productor:** Robert Dorfmann. **Director de producción:** Pierre Saint-Blancat. **Adjunto a la dirección:** Marc Grunebaum. **Ayudantes de dirección:** Jean-François Delon, Pierre Tati. **Argumento y guión:** Jean-Pierre Melville. **Fotografía:** Walter Wottitz. **Segundo operador:** André Domage. **Música:** Michel Colombier; canción de Charles Aznavour, interpretada por Isabelle Aubret. **Montaje:** Patricia Nény. **Decorados:** Théobald Meurisse. **Sonido:** Jean Nény, André Hervée. **Intérpretes:** Alain Delon *(Edouard Coleman)*, Catherine Deneuve *(Cathy)*, Richard Crenna *(Simon)*, Riccardo Cucciolla *(Paul Weber)*, Michel Conrad *(Louis Costa)*, Paul Crauchet *(Morand)*, Simone Valère *(mujer de Paul)*, André Pousse *(Marc Albouis)*. **Estudios:** Boulogne. **Rodaje exteriores:** Boulogne. **Duración aprox.:** 100 min. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 16 de marzo de 1973: Amaya.

El comisario Coleman es amigo de Simon, dueño de una sala de fiestas, y ambos aman a Cathy, que vive con Simon. A Coleman le encargan resolver el robo de un banco, que fue organizado por Simon, quien ya está tramando un nuevo golpe. Esta vez se trata de apoderarse de un alijo de droga que viaja en un tren. A Coleman lo avisa un confidente, pero Simon consigue escapar sin que el comisario lo descubra. Finalmente, Coleman desenmascara a Simon y es él mismo quien lo mata, tras tenderle una trampa.

Como actor

Cort.: **Les Drames du bois de Boulogne** (Fr, Jacques Loew, 1947)

Orfeo *(Orphée)* (Fr, Jean Cocteau, 1949)

Un amour de poche (Fr, Pierre Kast, 1957)

Deux hommes dans Manhattan (Fr, Jean-Pierre Melville, 1959)

Al final de la escapada *(A bout de souffle)* (Fr, Jean-Luc Godard, 1959)

Landru (Fr/It, Claude Chabrol, 1962)

Documental sobre J. P. Melville

Chroniques de France: Jean-Pierre Melville Cinéaste (TV) (Fr, Jacques Dupont, 1969)

El silencio de un hombre
(Le Samouraï, 1967)

LAS PELICULAS DE MELVILLE

Le Silence de la mer

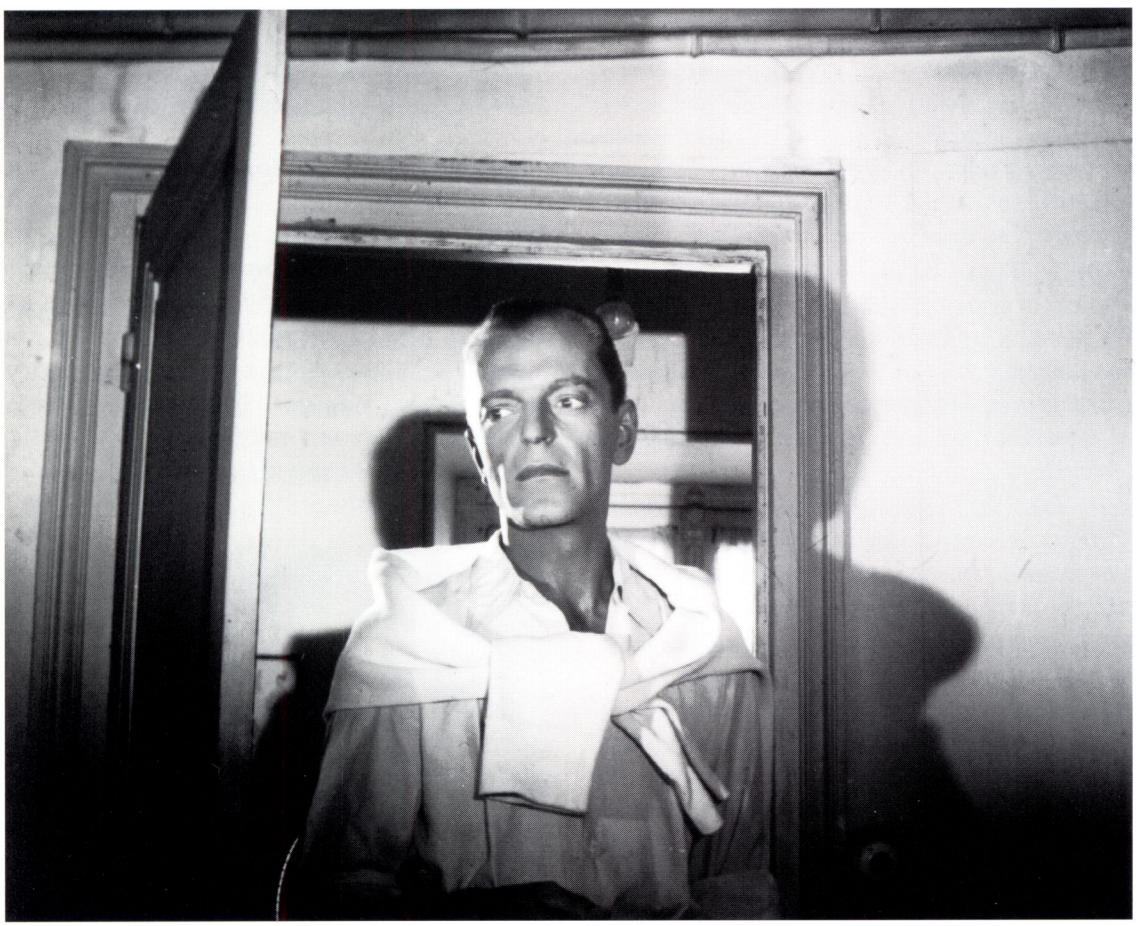
(*Le Silence de la mer*, 1947)

Respetando el texto, casi al pie de la letra, mediante la voz de uno de los protagonistas como narrador, y los largos monólogos de otro, se cuenta lo ocurrido durante seis meses de 1941, en la Francia ocupada de la segunda guerra mundial. Un oficial alemán, gran admirador de la cultura francesa, se alberga en la casa donde viven un anciano y su sobrina. Desde su llegada a la casa ninguno de los dos le dirige la palabra. Noche tras noche, el oficial entra en la estancia donde transcurren las veladas y habla de su vida, de su familia, de su patria y de lo hermosa que será la fusión de las dos culturas: la francesa y la alemana. El tío y la sobrina se dan cuenta lentamente de los valores humanos de este hombre que es músico y ama las artes, pero su sentido patriótico es más fuerte. El oficial alemán, en un viaje a París, se entera del exterminio de judíos y de las ideas del ejército invasor de destruir lentamente el espíritu de Francia. Vuelve al pueblo y a la casa donde se aloja para despedirse. Les cuenta, desesperado, lo que ha oído de sus compañeros militares, y sólo entonces, al marchar hacia el frente, la muchacha le dice adiós.

En 1947, Alexandre Astruc escribía: *"A partir de hoy, es posible darle al cine obras equivalentes por su profundidad y su significación a las novelas de Faulkner, a las de Malraux, a los ensayos de Sartre y Camus"* (1). Jean Pierre Melville iba a demostrarlo el mismo año dirigiendo **Le Silence de la mer**. *"Era la primera vez que se rodaba una película de acción con actores y decorados naturales"* (2). Melville olvidó, sin embargo, las películas de Pagnol y de Resnais (**Van Gogh**, 1948).

Ya se sabe lo difícil que es apreciar la conveniencia de una película inspirada por una obra literaria. Melville supo permanecer fiel al libro de Vercors. *"Estaba terriblemente contrariado por la guerra, la hice durante mucho tiempo, marché y creía en ella. Fue una noche leyendo* Le silence de la mer *en Londres cuando me dije: ¡Qué película más buena!"*.

"Me había gustado tanto este tema que impedí al Comité de Francia Libre de Londres que autorizase a Jouvet a rodarla en Sudamérica. Estaban a punto de dar la autorización, pero no sabían



quién era Vercors. Fui yo el que aconsejó que se esperara al fin de la guerra para saber quién era. En realidad fue porque quería dirigirla yo mismo" (3).

La película está marcada por la idea de la carencia, del amor imposible. Es una obra ascética, que rompe con el estilo enfático muy a menudo de moda por la época. Toda la acción se las ingeniará para dar cuenta del drama interior: esta unión imposible corporal y espiritual de dos seres, un oficial alemán (Howard Vernon) y una jovencita (Nicole Stéphane), en casa de la cual se aloja durante la ocupación (tema que Melville volverá a usar en **Léon Morin, Prêtre**). Asistimos a un duelo, entre el monólogo del oficial, que trata de romper el silencio, y el mutismo de la jovencita. La única otra voz de la película es la del tío, narrador de la acción en *off* (J.M. Robain).

Descubrimos, de entrada, en este primer largometraje un cine en el cual las imágenes y su movimiento traducen los ímpetus, el arrepentimiento del corazón y del alma (concretamente en los soberbios contrapicados del rostro de Werner/ Vernon iluminado apenas por una mancha de luz).

La cámara hace que los actores vayan al ritmo del texto, señalado por una serie de primeros planos que muestran la importancia reveladora de los rostros y miradas. Como las miradas de la sobrina y del oficial, que se alternan al ritmo del balancín del péndulo.

La interpretación de Howard Vernon es de una sobriedad remarcable (técnica de juego basada en el *Underplay* que Melville desarrollará notablemente a partir de **El confidente**).

En cuanto a la fotografía, firmada por Henri Decaë, trabaja el blanco y negro como si fuera una gama de colores: toques de impresionismo de los paisajes bajo la nieve, iluminaciones interiores matizadas...

"En esta época no se había hecho nada en blanco y negro en Francia. Se hacía siempre en gris, que se aproximaba al blanco y negro. El blanco y negro estaba prohibido. Mientras que Decaë y yo queríamos hacer la fotografía americana" (4).

Se percibe igualmente en esta primera obra de Melville ese deseo del autor de crear un cine que no produzca más que la cantidad exacta de energía necesaria a su movimiento: ausencia de *travellings*, supresión de caracteres espontáneos y aleatorios...

Melville tuvo grandes problemas para regularizar su situación después del rodaje ilegal de **Le Silence de la mer**, pero volverá a permanecer fiel a sus principios, concretamente a la utilización de escasos medios, en la época en la que los sindicatos imponían efectivos más importantes (cuando el costo medio de un largometraje era de 50 millones, el rodó en 27 días **Le Silence de la mer**, con 6 millones; sin dinero, no compró los derechos de la célebre novela de Vercors), acabando por convertirse en productor y teniendo relativamente pronto sus propios estudios. Estas actitudes influenciaron a todos los "jóvenes turcos" de la *nouvelle vague*.

NOTAS

1. *La Caméra stylo*, Alexandre Astruc.

2. *Le Cinéma selon Melville*, Rui Nogueira.

3. Claude Beylie y Bertrand Tavernier en *Cahiers du cinéma*.

4. Claude Beylie y Bertrand Tavernier en *Cahiers du cinéma*.

Yves Montmayeur

Traducción del francés: Kepa Bermudez Eceiza

Los niños terribles

(*Les Enfants terribles*, 1950)

Paul, herido por una bola de nieve que le lanza Dargélos, debe guardar cama atendido por su hermana Elisabeth. En "la habitación", que es su universo, comparten extraños ritos y juegos. Tras la muerte de la madre de ambos, sus amigos Gérard y Agathe son admitidos a compartir la vida de los dos hermanos. Agathe y Paul se enamoran, pero

Elisabeth, tras heredar dinero de un millonario americano con el que se casó y que falleció el mismo día de la boda, se lleva a los tres a vivir con ella. Reconstruyen "la habitación" mediante unas mamparas, y Elisabeth, celosa, consigue impedir el amor de su hermano con Agathe. Paul se suicida, Agathe se da cuenta de la maquinación de Elisabeth y ésta se mata disparándose un tiro. Al caer derriba las mamparas y "la habitación" queda destruida.

Hay películas que quedan grabadas al fuego en la memoria. No importa el tiempo que haya pasado desde su primera visión. Permanecen imborrables sus contornos escénicos, su atmósfera, su luz, la gestualidad de los actores, algunas miradas, algunos movimientos de cámara, detalles aislados de un conjunto nada neblinoso que activa la espoleta del recuerdo más placentero. **Los niños terribles** es una de esas películas. La ví por primera vez hace diecisiete años, exactamente el 19 de octubre de 1976. Se acababa de estrenar comercialmente en el Estado Español, precedida de su exitosa reposición en los circuitos de arte y ensayo de París y Nueva York. Tenía mucho más de Jean Cocteau, escritor al que admiraba, que de Jean-Pierre Melville, cineasta del que sólo había visto dos o tres películas muy poco relacionadas con **Los niños terribles**. Desde aquel lejano octubre de 1976, en plena borrachera expansionista de las películas en versión original, sólo he vuelto a ver el film de Melville y Cocteau una vez más. De esta segunda proyección no recuerdo ni el día, ni el lugar, nada. La primera fue la buena, la que impactó. Hoy, diecisiete años después, mis recuerdos de **Los niños terribles** siguen activados por esa espoleta mágica que filtra en la memoria lo que debe perdurar y lo que debe desaparecer.

Recuerdo la habitación donde los dos hermanos, Nicole Stéphane y Edouard Dhermitte, han construido su mundo refugiándose del exterior. Recuerdo el semblante débil de Dhermitte, aquejado de una extraña y romántica enfermedad tras recibir en el corazón el golpe de una bola de nieve lanzada por un compañero de clase. Recuerdo la voz poderosa y penetrante de Cocteau, leyendo frases enteras de su novela y haciéndolas encajar en el devenir claustrofóbico del relato. Recuerdo la iluminación en blanco y negro de Decaë, el vestuario entre sofisticado y afectado de Dior, la música de Bach y Vivaldi, el rostro forzadamente inexpresivo de Dhermitte y la entereza gestual de Stéphane.

Muchas veces se ha escrito que **Los niños terribles** está en la frontera entre lo sublime y lo ridículo, y nunca una definición de estas características ha casado mejor con una película. Si ese tono fronterizo ya estaba presente en la novela, Melville y Cocteau lo acentuaron aún más haciendo que los dos niños protagonistas del relato estuvieran interpretados por actores adultos, lo que le confiere al film, de manera más radical, ese tono de sueño surreal que se sitúa fuera de toda percepción convencional. **Los niños terribles** es el retrato acuoso de dos niños que se negaron a crecer, pese a tener envoltorios carnales adultos se-

gún los designios de sus autores. El incesto y la homosexualidad amamantan a la historia, la poesía epidérmica de Cocteau le otorga relieve surreal, la puesta en escena de Melville halla nuevas dimensiones en lo enfermizo del relato.

Cocteau escribió *Les Enfants terribles* en 1929, entre su pieza teatral sobre "Edipo rey" y el monólogo *La voz humana*, tras sufrir una de sus varias intoxicaciones de opio y a punto de dar rienda suelta a sus ideas sobre el cinematógrafo con **Le Sang d'un poète** (1930/32). Cuando preparó la adaptación de **Los niños terribles**, su trayectoria como director estaba en punto muerto tras los varapalos recibidos por **La Bella y la Bestia** (1946) y **L'Aigle a deux têtes** (1947). Melville, por su parte, era un debutante maldito tras **Le Silence de la mer** (1947). No quería dar pistas autorales ni ser identificado con género ni corriente alguna, y su amistad con Cocteau (aparece también en una escena de **Orfeo**, 1949) le permitió sorprender a propios y extraños con estos 107 minutos de poesía fílmica de otro mundo. Cocteau brindó el argumento, escribió la adaptación y los diálogos, hizo de narrador, cofirmó el guión e impuso a su protegido Edouard Dhermitte. Melville dirigió, produjo, colaboró en el guión y se encargó de la dirección artística. **Los niños terribles** es, parafraseando al poeta, un águila de dos cabezas.

Quim Casas

Quand tu liras cette lettre / Labbra proibite

(*Quand tu liras cette lettre / Labbra proibite*, 1953)

Thérèse Voise renuncia a entrar en el convento para poder dedicarse a cuidar a su hermana Denise y atender el negocio de papelería de sus padres, cuando las dos quedan huérfanas. Max, joven mecánico desaprensivo, viola a Denise y ésta intenta suicidarse. Thérèse pretende obligar a Max a casarse con Denise, pero él intenta, por su parte, conquistar a Thérèse. Esta duda de sus intenciones cuando él le propone huir juntos a Tánger. Max le roba a Thérèse el dinero de sus abuelos, pero cuando huía es atropellado por el tren que pensaba coger. Thérèse, tras asegurar el porvenir de su hermana, entra definitivamente en el convento.

Ni la crítica de su tiempo ni el propio Melville fueron en absoluto benevolentes con esta película. Jean-Pierre Melville quería demostrar a sus colegas que no era ningún aficionado, sambenito que le era invariablemente asignado seguramente por el hecho de que sus películas eran productos de bajo presupuesto en las que él mismo se encargaba, además de la realización, del control de la producción y de la confección del guión. Fue por ese deseo, según confesiones propias, por lo que se embarcó en una producción franco-italiana basada en un guión con el que no tuvo nada que ver. Nunca quiso descargarse, sin embargo, de la responsabilidad final de esta película, con cuyos productores aseguró no haber tenido el mínimo problema y de cuyo guión diría más tarde: *"Cuando se lee el guión, uno se da cuenta de que es brillante, de que está tan bien hecho que se diría que es Dios mismo el que lo ha escrito y en absoluto se puede pensar en la menor modificación"* (1). Quien esto escribe no es de la misma opinión, aun cuando puede sonar a osadía al no haber tenido acceso mas que a la plasmación final en celuloide. Y es que la historia escrita por Jacques Deval (al que se puede ver también como intérprete en el papel de juez de instrucción) desborda por su acumulación excesiva de desgracias, a veces encadenadas casi de forma truculenta, toda posibilidad de contar con imágenes una historia creíble a partir de ella. Melville se vió así enfrentado a un melodrama de mucho cuidado, al que no pudo (o supo) dar un enfoque equilibrado. La desmesura de la historia lo domina todo y al realizador no le queda otro remedio que apuntar, aquí y allá, algunos brillantes detalles que impiden a la postre que el naufragio se consume en su totalidad. En sus poco más de cien minutos somos testigos de tres accidentes mortales, una violación, un intento de suicidio, crisis de vocación religiosa y de identidad personal de todo tipo. El guión no deja resquicio a la ironía o al distanciamiento. Me temo que poco tenía Melville que hacer con él. Su refugio no puede ser otro mas que la más o menos acertada utilización de recursos estilísticos que dominaba muy bien. Un abundante uso del montaje paralelo nos muestra el contraste entre unos personajes que no tienen más punto de unión entre sí que la aparición en sus vidas de un descerebrado personaje (muy bien interpretado por Philippe Lemaire), cruce de gigoló, truhán de poca monta y boxeador aficionado. Ejemplo claro es el que nos presenta a las tres mujeres objeto de la codicia de Max: tras mos-

trársenos a la joven Denise en la cama, arropada maternalmente por su hermana mayor Thérèse, ésta se nos aparece desnudándose púdicamente con un rostro cruzado por la angustia y un claro misticismo resignado; paralelamente, Irene, que está muy lejos de la inocencia de Denise y el pudor de Thérèse, se agita en la cama mientras contempla los brazos, el torso, la piernas desnudas de Max en una fotografía. Destacable es también el laconismo con el que Melville filma la ya citada sucesión de desgracias, lo que hace de brida en esta encabritada historia: las noticias en *off* de los dos accidentes automovilísticos, la elipsis utilizada para contarnos la violación, la seca filmación del accidente final en la estación... Si la historia en sí tiene mucho de maniquea, Melville consigue darle jugosos toques de ambigüedad jugando con las miradas de sus personajes: las de Irene y Max, dos personajes movidos por un deseo indisimulado; Max y Thérèse, consumidos por el mismo deseo, pero aquí férreamente controlado por una mujer empeñada en mantener (y lo hará hasta el final) su figura de una pieza. Quizás no siempre ayudan los intérpretes, lo que no impide que sea en esos momentos donde la historia adquiere una turbia profundidad de la que el guión original parece carecer. Aunque su interpretación es bastante irregular, ahí queda para mitómanos la sublime presencia de Juliette Greco, la musa de los existencialistas y demás pobladores de los ya entonces míticos cafés de la *Rive Gauche* parisina, permanentemente vestida de negro, hierática y solemne.

NOTA

1. Entrevista con Claude Beylie y Bertrand Tavernier en *Cahiers du cinéma*, n. 124. Octubre, 1961.

Jesús Angulo

Bob le Flambeur

(*Bob le Flambeur*, 1955)

Desde hace varios años, Bob, un delincuente cincuentón gran aficionado al juego, no ha tenido suerte y apenas ha obtenido ganancias. Cuando un día encuentra a Anne, una jovencita a punto de caer en la prostitución, le da dinero y la acoge en su casa. Pronto Anne y Paulo, un joven que admira a Bob y es hijo de uno de sus amigos, se enamoran. Bob sigue su vida y su amistad con un comisario de policía, y un día decide organizar un robo en el casino. Prepara el golpe con todo detalle y en complicidad con un buen equipo coordinado por él. Pero aquella noche en el casino empieza a ganar, por primera vez en su vida hace saltar la banca y se olvida de su papel en el robo, con lo cual el golpe fracasa y todos son detenidos. Había ganado 800 millones de francos, la misma cantidad que pensaban obtener con el robo.

Aunque es posible encontrar elementos de los denominados *noires* en la equívoca **Quand tu liras cette lettre, Bob le Flambeur**, rodada tres años después y estrenando estudios propios, constituye el primer título de género policíaco de Jean-Pierre Melville y señala la eclosión, asombrosamente madura, de un estilo al que, por una vez, no será exagerado ni entusiasta calificar de inconfundible. Al respecto, hay que señalar que aquello que más deprisa llama la atención de **Bob le Flambeur**, a tenor sobre todo de su fecha de producción y de los anteriores trabajos del director, es la solidez de su acabado y la perfección de su caligrafía, factores que la convierten en un ente autónomo valioso en y por sí mismo, al margen de la relación que pueda establecer con cualquier obra posterior. No es éste, pues, un mero ensayo o film de transición, y asombra cómo el, hasta el momento, solitario adaptador, que no ilustrador, de Vercors y Cocteau, de futuro artístico todavía incierto, irrumpe en un género popular que en Francia atraviesa por momentos de revitalización (**Rififí** de Jules Dassin ha sido un bombazo, al comisario Maigret le han salido todo tipo de competidores, el académico Cocteau se dispone a prologar la *Petite Historie du Roman Policier* de Fereydoun Hoveyda, etc.), y se las arregla para establecer los cimientos de toda una gramática personalísima, ajena a modas y clichés. Melville recordará cómo, mientras elaboraba el guión de **Bob le Flambeur** en 1950, experimentó el impacto de la visión de **La jungla del asfalto**, el clásico instantáneo de John Huston... ¡lo que le motivó a replantear toda la historia a la búsqueda de un tono lo más alejado posible, incluso diamentralmente opuesto, al del film estadounidense! (1). Es patente que estamos ante un caso excepcional de realizador que, a la par que admite hacer cine buscando complacer a un público lo más amplio posible (2), sabe mostrarse rigurosamente fiel a unos principios éticos y estéticos. Hasta cierto punto, es fácil comprender las polémicas que suscitará un personaje de esta clase, la veneración de parte de la *nouvelle vague* y el desprecio de ciertos estudiosos susceptibles de confundir individualismo con pedantería.

El autor define **Bob le Flambeur** como una carta de amor dirigida a la ciudad de París, operación que repetirá con Nueva York en **Deux hommes dans Manhattan**; pero la película es también, de forma igualmente explícita, el retrato de un tipo humano con elementos en común con el mismo Melville y que, progresivamente estilizado, va a convertirse en el personaje emblemático de toda su filmografía, así como una reflexión entre ambigua y maliciosa, casi una fábula, sobre el peso de un destino que se manifiesta a través de paradojas. Con una economía de medios rayana en el documental y un tino para el detalle que evidencia los estrechos lazos sentimentales existentes entre el cineasta y su materia prima (y que convierte en superfluo y redundante el texto en *off* del novelista Auguste Le Breton, contratado como reclamo publicitario al tratarse del autor de la novela *Rifîfi*), **Bob le Flambeur** pertenece a ese selecto grupo de cintas que, llevando las pretensiones de linealidad a las últimas consecuencias, se explican con cartesiana nitidez ya desde los primeros fotogramas. Amanece en un Montmartre poblado de heterogénea fauna nocturna y Bob, Roger Duchesne, el jugador sin demasiada suerte, hace un alto en el camino de vuelta a casa para poner al mal tiempo buena cara en el espejo que cuelga de un escaparate. *"Una bonita bocaza de granuja"*, le comentará el hombre a su reflejo, haciendo sonar a broma lo que es una declaración de principios en toda regla. Melville, astuto y cargado de recursos, se ha tomado su tiempo antes de llegar a este punto, difuminando a Bob, primero, entre humaredas de tabaco y algún que otro contraluz y siguiéndole, luego, de espaldas, con la doble finalidad de subrayar su completa pertenencia al medio en el que se desenvuelve (Bob es así, de entrada, uno de tantos miembros de la comunidad noctámbula, un arquetipo sociológico), y de obligarnos a singularizarle justo en el instante de emprender lo que, en cierta ocasión, Kafka describiera como la más peligrosa de las tareas: reencontrarse y rehacerse delante de una imagen clavada en un pedazo de cristal. En consonancia con los aires de comedia, entendida como obra profana (la tragedia, recordemos, es terreno de dioses y entidades sobrehumanas, y aquí vamos a movernos a ras de tierra) y sin ninguna relación con la parodia o la caricatura, que Melville ofrece como alternativa a la labor de Huston, el panorama carece de tintes sombríos o dramáticos, optándose, en cambio, por una desenvoltura de raíz cosmopolita (de la que no es ajena la apreciable música de Eddie Barclay y Jo Boyer) con suaves dosis de nostalgia. Melville no oculta, pues, que trata de ámbitos y criaturas que le son queridos. Falta una década para el hieratismo de **El silencio de un hombre**, y su Montmartre posee igual o más capacidad de evocación que el de, por ejemplo, Minnelli, mientras Bob, con su anacrónico vestuario a lo Bogart y su fisonomía de cincuentón triste pero sereno, experto en encajar la derrota con ironía, ha sido minuciosamente calculado para despertar la ternura del espectador.

En ocasiones hay cierto consenso en torno a posibles lecturas en clave moralista de los films del autor de **Círculo rojo**, que, imagino, se deben al análisis apresurado de obras tan abstractas como la ahora citada o **Hasta el último aliento**, o son residuos de viejas campañas de desprestigio. **Bob le Flambeur**, por transparente, constituye una pieza importante a la hora de decidir sobre tan engorrosa, y un punto estéril, cuestión. Si ya resulta insólito encontrar moralistas con tanto cariño (¿complicidad?) por los pecadores, en el drama de Bob se combinan una serie de matices, que acaso resulten familiares a los adeptos al pensamiento oriental, y de una trascendencia inimaginable en una pedrestre crónica de delito fracasado servida con pretensiones edificantes. Arquetipo del truhán, Bob tiene mucho pasado, escaso presente y menos futuro, y mantiene el equilibrio vital a costa de la observación de una cadena de pequeños rituales -el periódico en Pigalle, la moneda que gasta en su tragaperras privado, los mensajes para la portera, la mesa en Le Carpeaux, etc.- que sin duda tienen la misión de dotar al tiempo de un carácter cíclico, siempre renovable, y de afirmar su identidad en el ilusorio, frágil escenario donde habita. Como el grueso de los héroes de Melville, Bob es un hombre que se oculta y, a pesar de que el amor parece ocupar un segundo plano en la trama, es su encuentro con Anne (Isabelle Corey), y no el hallazgo de la combinación de la caja fuerte del casino, el verdadero desencadenante de la acción. La presencia femenina forzará a Bob a remover en su pasado y, al final, a reconocer que ha envejecido y a desear otro tipo de vida. Dispuesto a obtener por la fuerza lo que la suerte no le ha dado mediante el culto, Bob intenta sustituir los ceremoniales del jugador por los del ladrón (filmados con idéntica minuciosidad), las cuevas de Montmartre por los salones del casino, en una maniobra tan radical, máxime basándose en una impostura, que ha de acabar hundiéndole. Bob miente y "se" miente, ignora cuál es su papel en el cuadro general de la realidad y, desde esta perspectiva, el clímax de la película, la partida final de la que no puede escapar, pone en escena un drama psicológico de envergadura: la pugna febril entre aquello que uno cree ser y aquello que verdadera e irremediablemente es. Melville, amargo, sabe que toda farsa tiene sus límites, y Bob ya ha estado a punto de flaquear durante el baile con Anne. En el diálogo con el comisario (memorable Guy Decomble) que cierra el film, le veremos recuperar parte de la sorna de que hiciera gala delante del espejo -significativo, también amanece-. Bob, la criatura de vida irregular, ha vuelto al sitio que le corresponde: el universo, el de Jean-Pierre Melville, y el otro no tiene miramientos a la hora de preservar el orden, por muy caprichoso e injusto que nos parezca.

NOTAS

1. Esta y otras reflexiones del director sobre su trabajo han sido extraídas del imprescindible *Le cinéma selon Melville*, de Rui Nogueira.

2. Citado por Manuel Navacerrada en la introducción a su estudio "Jean-Pierre Melville: entre la ambigüedad, la soledad y la repetición", en *Dirigido por...*, n. 3.

Miguel Angel Barral

Deux hommes dans Manhattan

(*Deux hommes dans Manhattan*, 1959)

A Moreau, periodista de la agencia France Press, le encargan buscar al diplomático Fèvre-Berthier, delegado francés en las Naciones Unidas. Acompañado de su amigo Delmas, reportero gráfico, inicia la búsqueda de tres mujeres que estaban relacionadas con el diplomático. Una de ellas, Judith Nelson, actriz, tras intentar suicidarse, les confiesa en su lecho del hospital, que el diplomático ha muerto, de muerte natural, en la casa donde ella vive. Efectivamente, allí está el cadáver al que Delmas, falseando algo la situación, hace unas fotos con el fin de elaborar un escandoloso reportaje. Anne, la hija del diplomático, que ha estado siguiéndolos, y Moreau, intentan que Delmas no venda las fotografías en las que aparece el cadáver en el lecho de la actriz. Los dos amigos llegan a luchar físicamente. Delmas, borracho, tras perder la amistad de Moreau, tira los negativos a una cloaca, riéndose entre lágrimas, y perdiendo así la posibilidad de ganar mucho dinero.

Dentro del discurrir cronológico de la obra de Jean-Pierre Melville, **Deux hommes dans Manhattan** representa una especie de chocante anomalía, de inesperado *Detour* (por citar el título de un film de Edgar G. Ulmer que bien puede significar la quintaesencia del planteamiento Serie B aplicado al *thriller*). A veces fastidiosa, a veces simpática, con frecuencia ambas cosas a la vez, se sitúa, sin duda inconscientemente y sin perspectiva histórica, en una borrosa tierra de nadie dentro

del bloque filmográfico que su autor dedicó al Cine Negro: ni prorroga, en técnica o espíritu, el previo **Bob le Flambeur** (embrión ciertamente notable del venidero estilo melvilliano de *thriller*), ni anticipa, salvo en muy lejana y relativa medida, la década 1962-1972 que englobó la plena madurez del género policíaco en la obra de Melville, un conjunto fílmico perfectamente coherente y característico, que sólo decepcionó en su última manifestación, **Crónica negra**. A distancia, pues, de ambas opciones, **Deux hommes dans Manhattan** más que otra cosa parece un irreflexivo empacho cinéfilo, garabateado en lugar de trazado, y propio antes de un adolescente compulsivamente enamorado del Cine Negro norteamericano, carente de cualquier clase de rigor o sentido autocrítico, no digamos de dinero, y literalmente abrazado a su cámara de juguete, que de un cineasta bien asentado en la Industria, con más de cuarenta años a la espalda y cinco sólidos largometrajes, ya, en su haber.

El protagonismo, por única vez en su filmografía, del propio Melville apoya, además, tal parecer, porque impele a interpretarlo desde un punto de vista autometafórico: un periodista francés intentando desentrañar un caso en Manhattan / un cineasta francés procurando encontrar un estilo personal a partir del cine norteamericano. Divertidamente, ese estilo no había que buscarlo en ninguna parte, porque Melville había dado con él tres años antes, en **Bob le Flambeur**... Más divertidamente todavía, es Melville mismo quien, a ojos vista, menos confía en su capacidad de actor, como demuestra el hecho de que, obsérvese, en el montaje recortó todo lo posible la mayor parte de los planos en que aparece, con frecuencia incluso antes de terminar de pronunciar sus propios diálogos, que pasan a sonar en *off* en el contraplano correspondiente...

Ironía última, **Deux hommes dans Manhattan**, aun dentro de su carácter involutivo, pudo haber arrojado un resultado satisfactorio, y hasta consistente. Ahora bien, para ello, y a falta de una mínima elaboración teórica, estética y argumental, habría tenido que asumir, hasta el fondo y sin mayores complejos, su estricta y desmañada condición de juguete mitómano-adolescente, o, en su defecto, enfocarlo todo desde un prisma soterradamente enloquecido. Mas, por desgracia, la película desarrolla sus pueriles premisas conceptuales con una gravedad contraproducente, que la sitúa en el borde mismo de la autoparodia involuntaria: Nueva York nunca ve la luz del sol, y se reduce a luminosos de neón y *Night Clubs*; todas las mujeres son deseables y (sobre)viven, de una manera u otra, gracias a sus facultades físicas (prostitutas, actrices, mantenidas, cantantes, bailarinas, cabareteras); todos los hombres son nobles y viriles, figuren a un lado u otro de la ley; el Jazz suena obsesivamente, lo requiera o no la secuencia... todo a partir de una trama prototípica, que rinde pleitesía al muy "negro" mito del Perdedor.

Para colmo de males, Melville carece, al menos aquí, de la destreza, o picardía, profesional que sus maestros revelaron a la hora de superar las limitaciones presupuestarias, y, en los casos más gloriosos, hasta de aplicarlas en beneficio de la propia película. Motivo por el cual **Deux hommes dans Manhattan**, realizada con una pobreza de medios casi angustiosa y donde pueden detectarse todo tipo de improvisaciones, necesita desesperadamente apoyarse en el diálogo y subrayar la vertiente documentalista, con todo lo que ello implica en cuanto a monotonía rítmica y visual.

No obstante, del abrupto y totalmente ciego voluntarismo que desprenden las imágenes de **Deux hommes dans Manhattan**, en última instancia, emerge una conclusión no ya entrañable sino de todo punto positiva: la realización de una película muchas veces obedece al mero y puro hecho de no renunciar a filmarla, sobre todo en los casos en que no ha habido tiempo para prepararla y/o se carece de los medios necesarios. Puesto que tan particular (irracional, si se quiere) tipo de tozudez define la especialísima mentalidad del auténtico hombre de cine.

Carlos Aguilar

Léon Morin, Prêtre/ Leon Morin, prete

(*Léon Morin, Prêtre / Leon Morin, prete*, 1961)

Las tropas italianas han ocupado, durante la segunda guerra mundial, el pequeño pueblo francés de donde es párroco Léon Morin. Barny, joven viuda de un comunista, nos cuenta la historia. Ella va a confesarse y le cuenta al sacerdote sus dudas de fe y sus dificultades para ser creyente. Morin se da cuenta del espíritu cristiano de Barny, que constantemente presta su ayuda a todo el mundo e intenta ayudarla con lecturas y conversaciones. Una vez liberado el pueblo por las tropas aliadas, Barny y el sacerdote se ven con más frecuencia por las clases de catecismo a las que asiste la hija de ella. Un día Barny, dándose cuenta de que ama a Léon Morin, le pregunta qué ocurriría entre ellos de no ser él sacerdote. Morin se va sin contestar y al cabo de un tiempo anuncia su traslado a otra parroquia, mientras que Barny regresa a París a dar clases en un instituto. Se despiden con la frase de Léon Morin que le dice que si no vuelven a verse en este mundo será en el otro.

En primera instancia, **Léon Morin, Prêtre** diríase un cruce entre una tradición literaria típicamente francesa (esto es, aquella consistente en contar pasiones, a ser posible sin consumar, entre un representante de la iglesia católica, hombre o mujer, y una persona de convicciones ateas) y la primera película de su realizador, **Le Silence de la mer** (historia de amor soterrada, tratamiento intimista, valoración de los aspectos costumbristas y psicológicos, ambientación rural durante la época de la Ocupación... para despejar las últimas dudas, el protagonista de dicha "Opera prima", el gran Howard Vernon, efectúa aquí una fugaz colaboración, encarnando nuevamente a un oficial del ejército alemán). Todo ello basándose, por supuesto, en una novela de prestigio, titulada de igual modo, escrita por Béatrice Beck y galardonada con el Premio Goncourt en 1952.

El resultado es un melodrama innegablemente digno y soportablemente plúmbeo, emparentado (excesivamente emparentado, incluso) con determinada, e inconfundible, corriente del cine francés de todos los tiempos, entre poética e interiorista, que no sin ironía, y generalizando demasiado, se ha convenido en denominar *Cinéma de qualité*. Repleto de apuntes formales posteriormente desarrollados, pulidos y perfeccionados en la filmografía del director, la mayor virtud del film radica en los términos cinematográficos, al tiempo sutiles y claros, loables, mediante los cuales describe la fricción entre atracción física y desacuerdo anímico que atormenta a la pareja protagonista (un ejemplo: el primer encuentro tiene lugar con ambos personajes situados a sendos lados de la rejilla del confesionario, sistema estrictamente visual de indicar la radical imposibilidad de comunicación que marcará la sustancia de la historia), y su defecto fundamental, precisamente, radica en el hecho de que tal conflicto no logra trascender sus propios límites, cobrar una dimensión universal que deje atrás su primigenia condición de anécdota personal y concreta; inconveniente de gravedad, porque **León Morin, Prêtre**, en el seno de su naturaleza noble y asumidamente melodramática, plantea una cuestión tan apasionante como el papel que puede desempeñar la sugestión personal y emocional a la hora de experimentar una conversión de tipo religioso.

Ahora bien, **León Morin, Prêtre** también puede

abordarse desde otro ángulo, más subrepticio, harto revelador y acaso jamás previsto por Melville. Se trata de estudiar si de alguna manera entronca con el bloque filmográfico más frecuentable e imperecedero de su autor, es decir con sus películas policíacas. Y efectivamente así es, por poco que se observe el film y se conozca la obra de Melville: el sacerdote sobriamente encarnado por Jean-Paul Belmondo, en esencia, viene a suponer una especie de trasunto de los característicos antihéroes de los *thrillers* de Melville (Alain Delon, Lino Ventura, el propio Belmondo), por el hecho de definirse como se define a través de la relación, materialmente insostenible, que establece con una mujer; Léon Morin, en su condición eclesiástica, rechaza la posibilidad de vínculo amoroso con la angustiada Barny, al igual que los gángsters melvillianos prescinden de contactos auténticos con el sexo opuesto (apenas algún fugaz intercambio erótico) al prohibírselo, desde un prisma estético, la devoción que sienten por su dios particular, es decir el Hampa, entendida desde la perspectiva abstracta, idealizada y hombrista privativa de la poética melvilliana. Y el hecho de que con cierta frecuencia el realizador parezca identificarse preferentemente con el punto de vista de Barny antes que con el del cura témome que se trata de un espejismo provocado por la magnífica interpretación de Emmanuelle Riva, inolvidable en su introvertida expresividad y sobradamente capaz de trascender la concepción del personaje inicialmente dispuesta por Melville.

En el seno del *thriller*, del melodrama o de cualquier otro género, la perspectiva de Jean-Pierre Melville sobre la relación entre hombre y mujer siempre es idéntica. La belleza cinematográfica, para él, ama la soledad masculina.

Carlos Aguilar

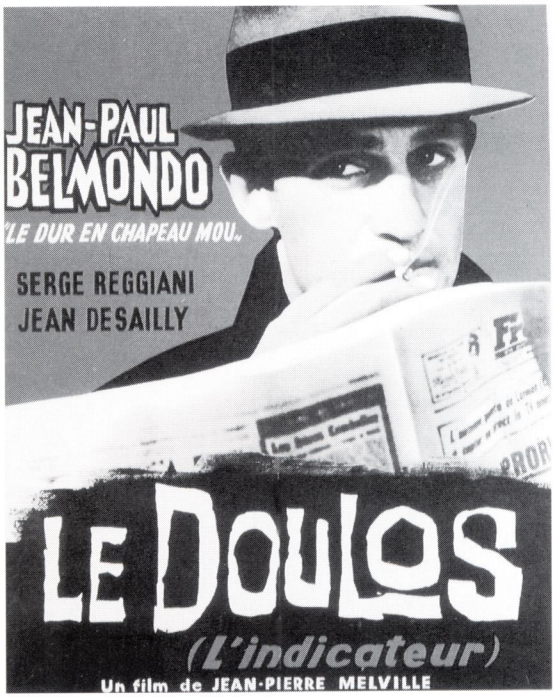
El confidente

(Le Doulos / Lo Spione, 1962)

Maurice, tras cuatro años de cárcel, sale en libertad. Un perista, supuestamente amigo suyo, tiene las joyas y el dinero de un importante robo. Maurice lo mata, se queda con el botín que entierra en un lugar determinado y empieza a preparar un nuevo golpe del que hace partícipes a su amante Thérèse y a sus amigos Jean y Silien. Este realiza una serie de llamadas y entrevistas que lo hacen aparecer como confidente (*doulos* en argot) de la policía y traidor a sus cómplices. Pero final-

mente, Maurice descubre que fue Thérèse quien lo traicionó e intenta impedir la venganza que había planeado contra Silien. Los tres amigos mueren en el tiroteo final.

Séptimo largometraje de Jean-Pierre Melville (y uno de sus mayores éxitos comerciales, por cierto), al igual que el anterior, **Léon Morin, Prêtre**, producido entre Georges de Beauregard, por parte francesa, y Carlo Ponti, por parte italiana, y del mismo modo que aquel protagonizado por un Jean-Paul Belmondo sin nada que ver con el fastidioso y reiterativo saltimbanqui en que se convertiría poco después, **El confidente** reviste una trascendencia crucial tanto dentro de la trayectoria de su autor como en la historia del cine policíaco francés, o *Polar*, y no tiene sentido separar un aspecto del otro a la hora de abordar su crítica. Antes al contrario, situar **El confidente** en su contexto representa casi un deber, puesto que ello arroja conclusiones sabrosísimas, de lo más reveladoras: pese a algunos parangones tan superficiales como insignificantes, esta película se aparta con energía (y hasta desprecio, cabría deducir del esfuerzo aplicado en el propósito) de la corriente a la sazón predominante dentro del *thriller* francés, léase el enfoque propuesto por la *nouvelle vague*, para, en cambio, establecer un estilo nuevo y personalísimo de *Polar*, anticipado en realizaciones previas del autor -sobre todo **Bob le Flambeur**- y característico desde entonces en la obra de éste, en la cual, por tanto, inauguró una etapa nueva. Reconociendo influencias



patrias, o puntos en común, únicamente con algún título de Jacques Becker -**Touchez pas au grisbi** (1954) y, sobre todo, el extraordinario **La evasión** (*Le Trou*, 1959), considerado por Melville como *"Le plus grand film francais de tous les temps"*, y no sin razón- en menor medida de la "Opera Prima" del hijo de éste, Jean -**Un tal La Rocca** (*Un nommé La Rocca*, 1961), no por casualidad protagonizado por Belmondo y escrito por José Giovanni, coguionista de **La evasión** y futuro colaborador de Melville- vagamente en **Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*, 1955) de Jules

Dassin y en **A todo riesgo** (*Classe tous risques*, 1959) de Claude Sautet, sobre guión, igualmente, de Giovanni. Sin despreciar cierto eco, aunque en prudentes e irónicas dosis, del toque "canalla" popularizado durante la década anterior por los primeros *thrillers* protagonizados por Eddie Constantine, digamos **Cita con la muerte** (*La Môme vert-de-gris*, 1953) de Bernard Borderie, **La que se va a armar** (*Ca va barder*, 1954) de John Berry o **Este hombre es peligroso** (*Cet homme est dangereux*, 1954) de Jean Sacha.

Este estilo nuevo y propio de *Polar* al que hemos aludido bien puede resumirse, gráficamente y aun a riesgo de simplificar en demasía, reuniendo el significado de los momentos en que los dos protagonistas de **El confidente** ven su rostro reflejado en sendos espejos, peculiar e involuntario examen de conciencia, especie de interrogación sobre "el estado de las cosas" personal, recurrente en la filmografía de Melville. El uno tiene lugar hacia el principio y muestra al ex-presidiario Maurice (formidable Serge Reggiani) mirándose en un espejo roto por la mitad; el otro aparece en la última secuencia, y recoge al confidente Silien (Belmondo) herido de muerte, corrigiéndose el porte del sombrero frente a un espejo de pared, hasta desplomarse sin vida.

En el primer caso, tendríamos la referencia cinematográfica, una sobria y callada remodelación de esos planos que, reconocible o subconscientemente, evocan autores, planteamientos y hasta películas concretas. Al respecto, recuérdese, por ejemplo, que en **Falso culpable** (*The Wrong Man*, 1957), de Alfred Hitchcock, el rostro de Vera Miles quedaba reflejado fugazmente en un espejo, roto a consecuencia de la pelea entre ella y Henry Fonda; el sentido de aquella imagen hitchcockiana más o menos es reproducido por Melville: se trata de sugerir, de forma estrictamente visual, que la psique de determinado personaje sufre una escisión, está destrozada.

En el segundo caso, se trataría de un íntima, fetichista personalización de estos mismos, y admirados, recursos, la cual, por fortuna, desdeña arroparse entre coartadas intelectuales, guiños para iniciados, distanciamientos más o menos críticos, inoperantes sarcasmos o reflexiones acerca de esto, aquello y lo de más allá: el hecho de que el espejo, en cuestión de segundos, deje de reflejar al protagonista, pase de constatar su existencia a negarla, literalmente a desmentirla, sintetiza con bella y purísima precisión el nihilismo consustancial al *thriller* melvilliano.

Definamos pues el Cine Negro de Jean-Pierre Melville como la inquebrantable fusión entre una serie de neurosis adquiridas y unas cuantas obsesiones propias. Admitamos que el llorado cineasta francés estuvo perfecta, legítima y artísticamente autorizado a reinterpretar desde su personal prisma los arrebatadores (para él, para nosotros, para siempre) modelos norteamericanos del género, si a ello le impelía su sensibilidad cinéfila. Conste lo acertadamente que elegía las citas literarias o culturales que encabezan sus películas, por todo lo que encierran, a la vez, de anticipo y de recapitulación, de síntesis y de respetuosa reverencia (en este caso recurre a Louis-Ferdinand Cèline y su desgarrador *"Hay que elegir:*

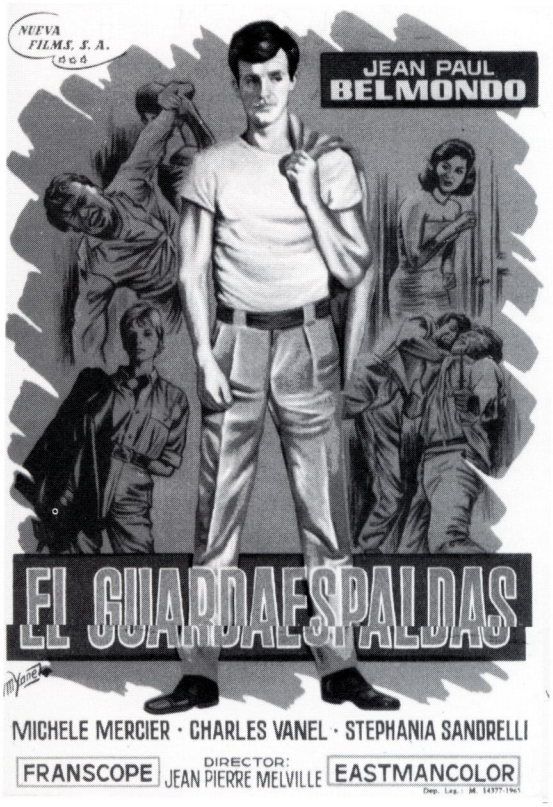
mentir o morir"). Y destáquese que en **El confidente** se despreocupa un tanto de los aspectos argumentales -posiblemente con objeto de emular, también en eso, a todos aquellos clásicos del *thriller* norteamericano que hicieron de la inextricabilidad de la trama un elemento más de la película, por ejemplo **Forajidos** (*The Killers*, 1946) de Robert Siodmak, **El sueño eterno** (*The Big Sleep*, 1946) de Howard Hawks o **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947) de Jacques Tourneur-. En lugar de ello prefiere trabajar la ilustración dramático-visual del concepto, y lo hace de forma tan afortunada que el tono de fantasmagoría estética que mantiene de principio a fin -con una mención especial para el relieve que presta al Jazz, subrepticio salvo en su declarado homenaje al mítico Cotton Club neoyorquino, y para los antológicos planos secuencia, el que abre el film, probablemente como cita de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles, y el que tiene lugar en una comisaría similar a la que aparece en **Las calles de la ciudad** (*City Streets*, 1931) de Rouben Mamoulian- adecuadamente magnificado por unos diálogos *Bigger Than Life*, convierten el visionado de **El confidente** en una especie de ininterrumpida, homogénea, deliciosa y rematadamente compartible experiencia onírica.

Carlos Aguilar

El guardaespaldas

(*L'Aîné des Ferchaux / Lo sciacallo*, 1962)

Como consecuencia de una nueva derrota en el ring, Michel Maudet decide abandonar el boxeo y se emplea como guardaespaldas y secretario de Dieudonné Ferchaux, un anciano banquero que se ve obligado a abandonar París. Ferchaux, años atrás, en Africa, ejecutó a tres hombres de raza negra. Maudet y Ferchaux van a Estados Unidos, donde éste consigue cien mil dólares. Pero al no conseguir más dinero, y verse el banquero amenazado de extradición tras el suicidio de su hermano, pretenden seguir hacia Venezuela donde parece que Ferchaux dispone de un fondo en una caja fuerte. Entre los dos hombres se instala una relación extraña de amistad-odio. Michel conoce a Jeff, un barman y a su amigo Suska, que pretenden robar el dinero de Ferchaux. Conoce también a Lou, una bailarina de *strip-tease* y decide huir con ella. Para ello le roba dinero a Ferchaux, pero, arrepentido, regresa para encontrarlo apuñalado por Jeff y Suska. Ferchaux, moribundo, intenta darle a Michel el número de la combinación de su caja fuerte. Pero Michel, llorando, no quiere escucharlo.



El guardaespaldas prosigue, en primer lugar, desarrollando el tema del vagabundeo, incluso de la búsqueda sin finalidad real de dos hombres en Manhattan, en el seno del inmenso espacio mitológico de U.S.A.; el de las líneas rectas puras de los edificios, pero también el de la América de las rutas sin fin, de paisajes que se extienden del norte al sur (Louisiana), de motel en motel (¿una *road movie* premonitoria?).

La película es también la odisea trágica de una pareja agobiante que se agobia, que se pierde en el espacio por falta de espacio vital.

Un joven -Jean-Paul Belmondo- y un viejo -Charles Vanel-. El joven: exparacaidista, antiguo boxeador por falta de lo necesario, dispuesto a todo porque no es bueno en nada. El viejo, banquero perseguido por la reinstrucción de un informe de ex-verdugo colonial.

Ex-aventurero en busca de una jubilación que no logrará. Los dos chacales como los definía Vanel/ Ferchaux, tan desenvueltos y cínicos el uno como

el otro (el chacal es también Anubis, el dios egipcio que cuida de los muertos y que les vela durante el viaje hacia el otro mundo, simboliza la muerte y los vagabundeos del difunto); sus avatares comunes los acercarán casi creando un parecido de parentesco (explicación del título).

Un pariente creado a golpe de colmillo y de zarpazo, el viejo lobo desconfiando del lobatillo (haciéndole incluso pasar varias pruebas con el fin de determinar si pertenece a su raza, sirviéndose del dinero más o menos como cebo).

Tras esta apariencia de película policíaca, inspirada libremente en la novela de Simenon (1), sólidamente dirigida, Jean-Pierre Melville prosigue su meditación sobre la ambigüedad hipotecaria del ser humano, sobre la traición y el mito de la amistad viril (sin excluir la alusión homosexual, que nace de la coraza de Vanel/Ferchaux; mostrando Belmondo/Modet con el torso desnudo como un gigoló su paquete: *"somos como dos viejos amantes"*). El cineasta mira como se deshace la pareja en verdaderas escenas de una mirada entomológica. Todos los cuidados que aporta durante la puesta en escena sirven para desvelar mediante pequeños toques qué hay de humanidad detrás de las máscaras de los cabrones. El viejo se hace lamentable y patético; el joven parece sensible (el amor que profesa al romance de Sinatra) y está lleno de remordimientos (relativos al abandono de su joven amiga).

Los juguetes de Jean-Pierre Melville son los hombres, y el juego (donde nadie gana) es la base de la amistad viril (como en **Bob le Flambeur**). Las emociones de los personajes ya no aparecen tan metidas bajo la máscara de los actores (Vanel y Belmondo, excelentes los dos en su moderación y mutua pena), y al contrario no dejan de salir y de mostrarse plano a plano (Belmondo/Modet finalmente sólo busca ser reconocido por Vanel/Ferchaux como uno de los suyos: "*¿Qué piensas de mí?*", le pregunta. Por otra parte, cuando muere Ferchaux, Modet se hace Ferchaux).

Si la película es buena es porque la vulnerabilidad de los personajes aparece por todas partes (mirada maternal de Ferchaux a su delfín, ternura devuelta por Modet).

El intimismo, en **El guardaespaldas**, lejos de ser demasiado llamativo no es un valor moral. Melville en esta película no idealiza, ni sublima, ni moraliza. Se contenta con filmar a los personajes que ama.

NOTA

1. *"No me gustaba su guión. Cultivaba la inverosimilitud. No había rigor en la construcción, ni en el diálogo".* Texto de Vanel en *Monsieur Vanel*, Robert Laffont.

Yves Montmayeur

Traducción del francés: Kepa Bermudez Eceiza

Hasta el último aliento

(*Le Deuxième Souffle*, 1966)

Gu (Gustave) se evade tras ocho años en la cárcel por el robo a un tren y se reúne con su hermana Manouche. Esta, con la ayuda de Alban, su guardaespaldas, y de Théo, un marinero que puede llevar a Gu a Italia, intenta ayudarlo a huir. Pero la falsa documentación necesaria es muy cara y para poder pagarla, Gu acepta intervenir en un importante robo que prepara Ricci, dueño de un cabaret en Marsella. El robo se lleva a cabo con éxito, pero mueren dos policías, y el comisario Blot culpa a Gu de esas muertes. Consigue detenerlo y simula que Gu es el delator de Ricci. Gu se escapa, intenta desmentir la acusación de delator pero toda la policía lo persigue y muere en un tiroteo. Un periodista recoge la información que demuestra que Gu no delató a Ricci.

Pese a que la aproximación de José Giovanni -aventurero y delincuente menor que tras cumplir su segunda condena se convirtió, a los 34 años, en escritor, introduciéndose en la profesión cinematográfica tras la adaptación fílmica que de su novela *Le Trou* realizara Jacques Becker en 1959, retitulada **La evasión** en España, primero en calidad de guionista y a partir de 1966 como realizador, sin abandonar por ello la literatura- al género policíaco reivindique siempre un realismo en primer grado (no en balde el autor conoce demasiado bien de lo que habla...) y, por el contrario, la de Jean-Pierre Melville opte obsesivamente por la más idealizada de las estilizaciones, entre la una y la otra existen las suficientes concomitancias (la confusión ética entre hampones y policías, en absoluto reñida con un respeto mutuo; la amistad viril; el fatalismo; los diálogos escuetos; el sentido percutante y jamás gratuito de la violencia; cierta concepción crepuscular de los personajes; la sexualidad elíptica; el hombrismo) como para que una colaboración profesional entre ambos resultara, cuando menos, tan previsible como fundada. Tampoco sorprende demasiado que **Hasta el último aliento** comience con una secuencia donde unos presidiarios escapan de la cárcel, porque el homenaje a **La evasión** diríase poco menos que obligado en el encuentro Giovanni-Melville, al tratarse para el uno de la historia, autobiográfica, a la que debe toda su carrera posterior, para el otro de una película particularmente admirada. Por cierto que no puedo vencer la tentación de reproducir aquí el comienzo del artículo que precisamente Melville dedicó a tan loable obra maestra, tras la muerte de Becker, en *Cahiers du cinéma* (número de mayo del 60), arroja demasiada luz sobre sus propios *thrillers* y me parece particularmente lúcido y compartible: *"Jacques Becker tenía 52 años cuando su maes-*

tría, su madurez, le impulsaron a hacer este film inmenso, en el que se tratan todos los aspectos esenciales del hombre: la dignidad, el valor, la fraternidad, la inteligencia, la nobleza, el respeto y la vergüenza. Sólo existen dos marcos posibles para semejante aventura: la guerra y la prisión, puesto que -y pido perdón a las señoras (a las que amo mucho)- sólo en esas dos circunstancias el hombre está sin mujer, aun cuando piense en ella sin cesar, y únicamente puede sublimarse fuera de sus deseos, de su líbido y de sus complejos. En la guerra o en la cárcel, el más guapo no hace el amor más que el más feo, el más emprendedor más que el más tímido, el más cínico más que el más tierno. Y es esta ausencia de competencia, de rivalidad, lo que hace a los hombres verdaderamente viriles".

Ultima película en blanco y negro de Melville, cuya puesta en marcha requirió tres años preliminares repletos de problemas financieros (en principio iba a producirla Fernand Lumbroso, al igual que **El guardaespaldas**, y finalmente acabó haciéndolo el propio hermano de éste, Charles) y legales (Denys de la Patellière también quería adaptar al cine esta novela, aparecida en 1958, e igualmente con Lino Ventura, mas para el papel del inspector), **Hasta el último aliento** mantiene la práctica totalidad de los rasgos que distinguieron los anteriores *thrillers* de su realizador, desde los fundamentales hasta otros aparentemente accesorios: adoración por el Cine Negro norteamericano años 40/50; equilibrio cromático entre blancos, negros y grises; puesta en escena con predominio de los planos largos y admirable coordinación entre el movimiento de la cámara y el de los actores; ausencia casi total de secuencias diurnas; relevancia de los objetos en general y de los espejos en particular; contrapunto entre ambientes lujosos y miserables; banda sonora de inspiración jazzística; aparición de algún *Night Club* con espectáculo a cargo de mujeres jóvenes y atractivas; sentido trágico de la dramaturgia; fascinación estética por las figuras de los gángsters; vestuario intemporal; desprecio de cualquier amago de contextualización socio política... No por ello, empero, cae en la reiteración o la redundancia, aunque sin duda se arriesga, amén de incurrir en alguna ingenuidad argumental por culpa, precisamente, de apartar la credibilidad, y entiéndase ésta en la acepción más prosaica del término, tal como lo hacía Melville. Por el contrario, **Hasta el último aliento** propone un sutil reajuste del punto de vista fílmico dispuesto para **El confidente** y **El guardaespaldas**, que consiste, a grandes rasgos, en ensombrecer algo más, si cabe, el tono y la entraña. De este modo, el psicologismo de los films antedichos, de por sí parco, se trueca en caracteres esquemáticos e inconscientemente monomaníacos, el hincapié esteticista se reduce en favor de una cierta aspereza visual, la economía narrativa deja paso a una densi-

dad expositiva que no teme hacerse farragosa (y de ahí la respetable duración original de 150 minutos, que en su día fue reducida por la distribuidora española a... ¡106!), la historia deviene mucho más descarnada y, sobre todo, la violencia ahora es más seca, y por ende resulta más alucinante, aterradora y expresiva. Algo de todo esto presagiaba, bien mirado, el relevo de Jean-Paul Belmondo, protagonista de las tres películas anteriores de Melville, por Lino Ventura...

Cabe aventurar que esta superior tenebrosidad formal e interna pueda deberse a Giovanni (tanto por lo que implica partir de una novela suya como considerando que él mismo participó en la adaptación cinematográfica), habida cuenta de la crudeza de la literatura de éste y considerando que los siguientes *thrillers* de Melville, ya sin Giovanni dentro, aliviaron la desabrida tónica de **Hasta el último aliento**. No me cabe la menor duda, en cambio, de que la idea de construir la totalidad del argumento alrededor de la temática de la delación sí que tuvo que partir de Giovanni, pues ésta representa una de las obsesiones típicas de su obra (obviamente por haberla sufrido en carne propia, pues el personaje encarnado por Philippe Leroy en **La evasión** supone un trasunto suyo). Sirvan como muestra al respecto las siguientes, y bien viscerales, líneas del capítulo final de su novela *Los aventureros* (publicada en 1960 y llevada al cine en 1967 por Robert Enrico, de forma infiel pero admirable): *"Manu miraba a los delatores y pensaba que el pus haría explotar la piel de sus caras y luego chorrearía por sus ojos y su boca, a lo largo de sus cuerpos, y la gente se apartaría de ellos".*

De cualquier forma, lo que parece fuera de cuestión es que **Hasta el último aliento** aúna perfectamente la personalidad, el talento, la inspiración y el trabajo de sus artífices, representando dentro de la filmografía "negra" de Melville simultáneamente una película característica y un aparte diferenciado. Razón más que suficiente para concederle más atención de la que se le ha prestado por lo común, incluso a la hora de abordar el *thriller* melvilliano, en particular, y el *Polar*, en general.

Carlos Aguilar

El silencio de un hombre

(*Le Samouraï / Frank Costello faccia d'angelo*, 1967)

Jeff Costello recibe el encargo de matar al dueño de una sala de fiestas, por una importante cantidad de dinero. Antes de hacerlo visita a su amiga Jeanne para convencerla de que sea su coartada. Realiza el encargo, pero la pianista de la sala de fiestas lo ve cuando salía, y, aunque más tarde es detenido, consigue salir en libertad gracias a la declaración de Jeanne y a la de la pianista que finge no reconocerlo. El comisario encargado del caso sigue sospechando de él y ordena que lo vigilen. Costello no sólo no consigue cobrar de los

que le hicieron el encargo, sino que recibe un tiro en un brazo cuando pretenden matarlo. Se zafa constantemente del acoso de la policía y consigue vengarse de los que lo traicionaron, matando al jefe del grupo cuando iban a hacerle un nuevo encargo. Vuelve a la sala de fiestas y cuando amenaza a la pianista, varios policías ocultos le disparan, matándolo. El comisario descubre luego que el cargador del arma de Costello estaba vacío.

Un sábado del mes de abril. Seis de la tarde. Jeff Costello, el asesino a sueldo que interpreta Alain Delon, se encuentra tumbado sobre la cama de su espartano apartamento. El plano es fijo, general. En la estancia no hay ningún color vivo. Los contornos se vislumbran en penumbra. Sólo oímos el sonido de un canario enjaulado, el sonido que asociaremos al personaje. Costello fuma un cigarrillo. Lo intuimos por el resplandor que aparece y desaparece al fondo del encuadre. Sobreimprimida en la imagen aparece una frase pretendidamente extraída del *Bushido*, el libro de los samurais: *"La profunda soledad de un samurai sólo es comparable a la de un tigre en la jungla"*. El personaje de Costello ha quedado definido en su calma, su soledad y su silencio, el silencio de un hombre (magnífico y acertado título de la versión española). El propio Melville, además, explicó muy bien lo que diferencia a sus personajes de otras figuras cinematográficas o literarias, tomando como ejemplo esta secuencia de apertura. *"Alguien dijo en una ocasión* -comentaba el autor- *que en una película de Godard Jeff Costello, tendido sobre la cama de su habitación, habría leido un libro y el espectador vería su cubierta, y en una de Bresson se habría preparado un café con leche. Esto no me interesa. No me gusta ver a mi héroe enfrentarse a lo que podríamos llamar una función orgánica (...). Quiero sensibilizar al espectador de la intimidad del héroe sin mostrar como come en la mesa"*. Dos días después, un lunes del mes de abril. Costello pone fin a su silenciosa aventura en un gesto ritual, provocar su propia muerte, que es tremendamente coherente

con su forma de vida. Porque **El silencio de un hombre** es una película sobre el rito cotidiano de la supervivencia de un asesino a sueldo, moderno y hierático samurai de nuestro tiempo que se mueve como un tigre por los metros y arrabales de París. Nadie como Melville ha filmado con tanta serenidad y sosiego los gestos y acontecimientos más rutinarios. Sólo Bresson, aunque pueda parecer una contradicción con lo expuesto por el cineasta, hizo algo similar en **Pickpocket**, por otro lado un film de puesta en escena y moral bien distintas a las de **El silencio de un hombre**. En la película de Melville suceden pocas cosas. Su argumento es límpio, escueto y unidireccional: un asesino es contratado para matar a un hombre, prepara a conciencia su coartada, involucra en ella a su amante Jeanne (Nathalie Delon), realiza pulcramente su trabajo en la trastienda de un club nocturno (1), es detenido por la policía, sale libre tras una noche de interrogatorios y careos, es traicionado por los hombres que le contrataron y debe huir de estos y del inspector de policía (François Périer) que, receloso, estrecha el cerco sobre él. No hay, en principio, sentimientos, solo gestos físicos. Melville filma, como si su cámara fuera un microscopio de lente aséptica, la minuciosa preparación del crimen, la forma en que Costello despista a la policía, cómo cura pacientemente su herida en el brazo, el trabajo de dos policías que colocan un micrófono en el apartamento del asesino y la persecución policial por los corredores del metro parisino, secuencia de tempo espléndido que se convierte en uno de esos momentos álgidos que Melville prodigó en sus últimas películas (la larga escena del atraco en **Círculo rojo** o la del descenso de un helicóptero hasta un tren en **Crónica negra**).

Si Melville, de nombre real Jean-Pierre Grumbach, tomó prestado su seudónimo artístico del ilustre autor de *Moby Dick* y *Bartleby, el escribiente*, el protagonista de **El silencio de un hombre** tiene idéntico apellido al del famoso gángster italo-americano Frank Costello. De sobras es conocida la fascinación de Melville por el cine norteamericano en general, y por el género negro en particular. Sin embargo, sus *thrillers* de estructura más prototípica poco tienen que ver con el cine policíaco de la era clásica o con el realizado en Hollywood por la misma época -**El silencio de un hombre**, 1967, coincide en el tiempo con películas como **Bonnie y Clyde** (*Bonnie and Clyde*; Arthur Penn, 1967), **A quemarropa** (*Point Blank*; John Boorman, 1967), **Bullit** (*Bullit*; Peter Yates, 1968) o **El detective** (*The Detective*; Gordon Douglas, 1968), films de inflexión profunda para un género en transformación-.

Melville utiliza códigos genéricos y estilísticos:

el asesino a sueldo, el inspector de policía que no da tregua a su presa, el submundo urbano, la gabardina y el sombrero, el interrogatorio, la persecución por las calles y metro de París. Pero su mirada no va más allá de esta realidad dramatizada. Muy al contrario, prefiere quedarse en lo esencial del género y con ello realizar depurados ejercicios de estilo, someros, repetitivos y maquinales, en ese intento manifestado públicamente por el director de hacer cine comercial sin traicionarse a sí mismo. Su sentido de la observación, su ritualidad y su sentido práctico poco tienen que ver con lo que se entiende generalmente por cine negro clásico. **El silencio de un hombre**, film despojado de todo rasgo sentimental (la relación entre Costello y Jeanne es glacial y el apunte de admiración hacia la pianista que no le delata queda abortado por la fuerza de las circunstancias), es un buen ejemplo de la importancia de Melville en el género; un director que antepuso la innovación a la devoción.

Hay en **El silencio de un hombre** detalles espléndidos, de puesta en escena (la forma que tiene Melville de asociar a los dos cazadores, el inspector de policía y el hombre que ha contratado y traicionado a Costello, montando seguidos dos planos de ambos con el mismo *raccord* de movimiento) y de guión (Melville muestra signos de identidad parejos entre asesinos y policías: el manojo de llaves que Costello utiliza para robar coches es idéntico al que emplean los dos inspectores para entrar en el apartamento del protagonista y colocar el micrófono). Pero uno de los rasgos fundamentales del film, junto a esa apreciación desapasionada de la geografía parisina, radica en el trabajo de Henri Decaë, el director de fotografía predilecto de Melville. Su función es limpiar el lienzo de la pantalla de todo color apasionado y brillante, impedir cualquier estallido de luz. No hay colores vivos, solo una sutil gama de grises salpicada de tonos azules y verdes casi difuminados, que convierte los decorados de la película (la habitación de Costello, la comisaría, el piso de Jeanne, el interior del club nocturno, los pasadizos del metro) en espacios en sombra, tan atonales como la misma personalidad del protagonista, que sólo encuentra un repentino pero fugaz haz de luz en el apartamento lujoso e hirientemente blanco de Valérie, la pianista negra. Los contrastes físicos, estéticos y éticos son básicos en una película como **El silencio de un hombre**, ecografía de una vida en sombras.

NOTA

1. John Woo, en su muy curiosa **The Killer**, retoma esta idea del asesino a sueldo que realiza uno de sus "contratos" en un club nocturno, donde también actúa una pianista que fascinará al protagonista. Woo rinde otros tributos a Melville: el hieratismo de su protagonista, similar al de Delon, o la relación entre el asesino y el policía, parecida a la de **Crónica negra**.

Quim Casas

El ejército de las sombras

(*L'Armée des ombres*, 1969)

El ingeniero Philippe Gerbier enviado a un campo de concentración en la Francia ocupada durante la segunda guerra mundial, planeaba la fuga cuando es trasladado a una zona ocupada por la Gestapo. De allí se escapa matando a un centinela, y llega a Marsella, donde, en compañía de Félix y "Le Masque" mata al que lo traicionó. Félix es detenido y torturado, y Mathilde, miembro también de la Resistencia, organiza su evasión, pero fracasa. Entonces Jean-François, antiguo compañero de Félix, se entrega para así poder darle a Félix la pastilla de cianuro que acabará con sus torturas. Los alemanes detienen a Mathilde, y ante el temor de que no pueda resistir al chantaje al que la someten, amenazándola con deportar a su hija, tres de sus compañeros, Gerbier entre ellos, deciden eliminarla y así lo hacen.

Ocho años después de su segunda incursión en el mundo de la Resistencia (**Léon Morin, Prête**, 1961), Melville aborda la que será su última, y la más lograda, película en torno a una época de la historia de Francia que él mismo vivió como protagonista. Su filmografía en esos años le había llevado por los terrenos del *thriller* y esto no pasa desapercibido en el tono de **L'Armée des ombres** (1969), que se convierte así en un auténtico *thriller* bélico. Acercando la novela de Joseph Kessel a sus propias vivencias, valores como la lealtad y la traición se entrelazan en un mundo en el que la supervivencia y la fatalidad son caras de una misma moneda. Su constante búsqueda de la tragedia en su estado más puro le lleva a recrear una serie de personajes condenados de antemano. Nadie se engaña. Todos saben cual va a ser su final y la

soledad es su inexcusable compañera de viaje desde el momento en que cualquiera de sus "cómplices" hoy puede mañana ser su perdición. Mathilde, un espléndido personaje, símbolo de todas estas contradicciones como ningún otro, es buen ejemplo de ello. Fatalidad que no dejará escapar a uno solo de los "héroes" de esta historia. La visión que de la Resistencia muestra **L'Armée des ombres** es ambigua y profundamente amarga. Ni rastro de heroísmos vacios y grandilocuencia patriotera. Sus personajes se mueven por un difuso sentido del deber que en muy pocas ocasiones se ve explicitado. Y cuando esto ocurre, siempre hay en él un incierto distanciamiento. Si asistimos al acto en el que el general De Gaulle condecora a Luc Jardie, el jefe de la Resistencia, dicho acto huye de toda enfatización. Tal parece que se tratase de un trámite. No hay grandes acciones heroicas. Sus personajes se mueven de refugio en refugio, siempre acechados con un mal disimulado miedo pegado a sus retinas. Cuando Gerbier y Jardie se toman un respiro con su viaje a Londres, éste no dura mucho. Después de ver a ambos personajes sumidos en la relativamente tranquila vida cotidiana londinense, apenas rota por los bombardeos alemanes que ya han pasado a formar parte de ella, la cámara seca y concisa nos muestra la detención de Félix. De nuevo volvemos a Londres, donde la noticia de la detención señala el final del paréntesis para Gerbier. Montaje paralelo que demuestra que aún queda mucho tiempo para que se cumpla el anhelo que Jardie expresa al propio Gerbier: *"Para los franceses la guerra habrá acabado cuando puedan leer* Le Canard Enchaîné *y ver películas como* ***Lo que el viento se llevó****"*.

Ese siempre hábil dominio del montaje paralelo está en el origen de la consecución de una acción, en la que la tensión se apoya en lacónicas imágenes, siempre a años luz del menor asomo de efectismo. Si se nos muestra un campo de concentración, éste parece tener hasta cierta placidez. El sufrimiento está en el rostro de los personajes, no en cualquier manido catálogo de horrores nazis. La ejecución del traidor que ha llevado a Gerbier a su primera detención es fría, hasta se podría decir que austera. La de Mathilde, al final de la película, no lo será menos. Las torturas de Félix, primero, y Jean-François, después, a manos de la Gestapo nunca son explicitadas en pantalla. Las conoceremos por los rostros ensangrentados de ambos. La fuga, en fin, de Gerbier a comienzos del film, tras clavar el machete en la garganta de su guardián, es el colmo de la contención. Las relaciones entre los miembros de la Resistencia son voluntariamente distantes, porque no puede ser de otra forma. Los hermanos Luc y Jean-François no llegarán nunca a saber que luchan en el mismo bando. La atracción que Mathilde ejerce sobre los que acabarán siendo sus cuatro verdugos, una atracción cargada de ambigüedad, apenas provoca un par de momentos de emoción. La acción es, a su vez, contenida hasta en las secuencias de mayor tensión, que van desde la detención de Félix hasta la segunda fuga de Gerbier. Melville penetra en el duro mundo de la Resistencia con una profundidad difícil de soportar. Más allá de gestos y mensajes mira a sus protagonistas el fondo de sus miradas. Una de las claves para conseguirlo es su formidable dirección de actores. Los gestos, los ojos, los movimientos de Lino Ventura, Simone Signoret, Paul Meurisse, Jean-Claude Brialy o Paul Crauchet nos dicen mucho más que las voces en *off* que martillean regularmente la película.

Jesús Angulo

Círculo rojo

(*Le Cercle rouge / I senza nome*, 1970)

Vogel, delincuente que viaja custodiado por el comisario Mattéï, se escapa y huye campo a través. Al mismo tiempo, Corey, otro delincuente, sale de la cárcel y tras quitarle dinero a Rico, un antiguo cómplice que no le ayudó, compra un coche y huye de los amigos de Rico. Ambos delincuentes coinciden y siguen juntos. Planean un golpe que efectúan con la ayuda de Jansen, un antiguo policía alcohólico. Mattéï no deja de perseguir a Vogel, y, finalmente, gracias a Santi, dueño de un cabaret, y disfrazándose de perista dispuesto a comprar el producto robado, consigue acabar con los tres delincuentes.

En 1955, la película **Rififí** (*Du Rififi chez les hommes*), inicio de la etapa francesa de Jules Dassin, descubrió para el *thriller* europeo, en particular, y las coproducciones de aventuras y acción, en general, el filón de los argumentos sobre atracos contra entidades teóricamente inexpugnables (a ser posible bancos de rango nacional, joyerías hipersofisticadas y museos que guardan piezas únicas), los cuales, pese a partir de una elaboración milimétrica, siempre acababan fracasando por culpa de algún detalle, bien *in situ*,

bien poco después de perpetrarse. Esta moda -en la cual reincidió el propio Dassin, con **Topkapi** (*Topkapi*, 1964)- gozaría de excelente salud industrial y popular durante los años sesenta, y dentro de ella, curiosa y significativamente, Jean-Pierre Melville decidió inscribir su realización **Círculo rojo**. Pero en modo alguno de forma oportunista, ni tampoco exactamente para proponer su personal perspectiva de un mini-género que, además, había arraigado en su Francia natal con especial ahínco, y que, encima, acababa de proporcionar al *Polar* dos de sus más justificados éxitos, **Adios, amigo** (*Adieu, l'ami*, 1968) de Jean Herman -extraordinaria película, con una potente, inolvidable, reunión, en el sentido jazzístico del término, entre Alain Delon y Charles Bronson- y **El clan de los sicilianos** (*Le clan des siciliens*, 1969) de Henri Verneuil, precisamente adaptada de una novela del mismo autor del libro que inspiró **Rififí**, Auguste Le Breton. A la luz del resultado, más bien diríase que Melville procedió con la intención de servirse de las propiedades, popularmente admitidas, del antedicho género para corregir, robustecer y perfeccionar la reorientación de su cine policíaco que tres años antes se había planteado en **El silencio de un hombre** (*Le Samourai*).

La estrategia seguida al respecto confirma el enorme talento del autor, y además señala capacidad para aprender de la experiencia, espíritu de autosuperación. Consiste, primeramente, en intensificar el fatalismo litúrgico de **El silencio de un hombre** mediante un consistente enriquecimiento del aspecto argumental y de los elementos e implicaciones de la trama, sustituyendo al mercenario ineludiblemente (auto)encarrilado hacia un destino trágico, de aquella, por la alianza entre tres fuera de la ley de diferente signo (recién puesto en libertad, uno; fugado del tren que le conducía a prisión, otro; ex-policía, el tercero), pero hermanados por características físicas y éticas y por un objetivo común, del que confían salir victoriosos. Y, después, en mantener la principal innovación que diferenció **El silencio de un hombre** de los anteriores *thrillers* de Melville, esto es la incorporación en el género policíaco del sentido del ritmo, cadencioso y solemne, de la valoración dramática del silencio, y del concepto de la muerte del héroe, literalmente honorable, instaurado por el cine japonés. Y si bien **El silencio de un hombre** comenzaba con una cita supuestamente extraída del *Bushido* (*"No hay soledad más profunda que la del samurai, a no ser, quizá, la del tigre en la selva"*) y **Círculo rojo**, por su parte, hace lo propio con unos versos del legendario reformador religioso indio Ramakrishna, de verdadero nombre Gadadhar Chatterji (*"Los hombres, aunque ellos lo ignoren, hagan lo que hagan, sigan los caminos que sigan, inevitablemente llegará el día en que quedarán apresados en el interior del círculo rojo"*), dudo mucho que Melville ignorase que **Círculo rojo**, igualmente, significa la traducción literal de *Hi-*

nomaru, la palabra que designa el símbolo solar de la bandera... japonesa.

La superioridad argumental y conceptual de **Círculo rojo** respecto con **El silencio de un hombre** se refuerza, por último, en el terreno de la estructura fílmica, aquí más sofisticada, fuertemente ritualizada, en extremo fascinante. A partir de una sutil concordancia entre la idiosincrasia de los cuatro protagonistas, manifiesta por medio de detalles significativos (todos se conducen como entes sin posibilidad de elección y jamás como seres humanos pertenecientes a una realidad; todos aparecen en un momento determinado en la cama, y ninguno puede dormir; todos carecen de esposa/novia/amante; sus procedimientos son tan intercambiables como la forma de vestir; nada conocemos acerca de su pasado; atienden únicamente por el apellido y jamás oiremos sus nombres; la soledad que arrastran es absoluta, asumida e insuperable), **Círculo rojo** establece una sugestiva construcción geométrica, un *Criss Cross*, donde las líneas (antropomórficas, narrativas, metafóricas) unas veces se entrecruzan, otras se refuerzan, finalmente se aniquilan (tal como advierte y sintetiza, en la primera parte de la película, el plano de las bolas de billar rebotando entre sí en el interior de la mesa de juego). Al tiempo que los significados de estas líneas, morales y estéticos, se borran o superponen, y las figuras de tan peculiar gesta asumen, a fuerza de estilización, una dimensión abstracta que, por excitante paradoja, redondea su entidad física.

Ciega y apasionadamente identificado con la personalidad y la suerte de sus personajes, Melville, por extensión, queda cautivado por los intérpretes que los encarnan, y transmite ese sentimiento al espectador, logra que se comparta. Lógico entonces que las interpretaciones que André Bourvil (en una de las escasas ocasiones en que se apartó del género cómico), Gian María Volonté (con una caracterización inusual en su filmografía) e Yves Montand efectuaron en **Círculo rojo** difícilmente puedan olvidarse, sin que ello implique que Alain Delon desmerezca entre los tres. Por el contrario, su interpretación es perfecta, y en esto **Círculo rojo** aventaja, también, a **El silencio de un hombre**, donde Delon resultaba demasiado joven y agraciado como para personificar satisfactoriamente el *Ronin* protagonista.

Sobria de planificación (las filigranas técnicas, aunque oportunas y admirables, de **El confidente** y **Hasta el último aliento** ya no tienen cabida en el *thriller* melvilliano...), desembozadamente maniática y fetichista (el primero de los escasos pla-

nos-detalle que contiene la película muestra los dedos de Delon untando de tiza azul un taco de billar), fotografiada por medio de matizadísimos tonos neutros y provista de una de las mejores secuencias de violencia de todo el *Polar* (la muerte de los tres antihéroes, espeluznante, sobrecogedora en su antiépica sequedad), **Círculo rojo** no se olvida, claro, de reconocer la huella de José Giovanni en el Cine Negro de Melville: algunos detalles argumentales y estructurales recuerdan **Hasta el último aliento**; el comisario Matteï/Bourvil es corso, al igual que Giovanni; el personaje de Montand renuncia a su parte del botín, del mismo modo que Michel Constantin renunciaba a fugarse con sus compañeros, una vez terminado el túnel, en **La evasión**; la sombra de la delación planea sobre el relato... De la misma manera que la película, por fin, logra materializar uno de los objetivos largamente pospuestos por Melville, a saber la inexistencia absoluta de personajes femeninos, con objeto de acentuar el sentimiento de amistad viril, tácita y desdramatizada, existente entre los protagonistas. Por cierto, ¿y si el enorme valor que este elemento encierra en Melville procediera, sin ir más lejos, de su admiración por el auténtico Melville? Después de todo, en la novela más representativa y aclamada de éste, *Moby Dick* (a la que tan poca justicia cinematográfica hiciera el sobrevalorado John Huston), la entrañable amistad que media entre el protagonista Ismael y el taciturno arponero Queeqneg ostenta casi tanta relevancia como la obsesión del capitán Acab por acabar con la ballena blanca...

Penúltimo largometraje de Jean-Pierre Melville, **Círculo Rojo** significa el cenit de la obra de este gran cineasta, la expresión más depurada, elegante y persuasiva de esa personalidad artística que tan merecidamente le ha proporcionado un puesto de honor en la historia del cine francés. Casi veinticinco años después de realizarse, el glacial poder de fascinación que emana permanece incólume, y su inaprensible cualidad continúa desafiando todo amago de emulación, negándose a posibilitar recreaciones, impartiendo una lección vigente a perpetuidad. Habrá que empezar a temerse que Melville -al igual que el F.W. Murnau de **Nosferatu el vampiro** (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) o el Charles Laughton de **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*, 1955)- se llevó a la tumba el secreto último de su **Círculo rojo**.

Carlos Aguilar

Crónica negra

(*Un Flic / Notte sulla città*, 1972)

El comisario Coleman es amigo de Simon, dueño de una sala de fiestas, y ambos aman a Cathy que vive con Simon. A

Coleman le encargan resolver el robo a un banco, que fue organizado por Simon, quien ya está tramando un nuevo golpe. Esta vez se trata de apoderarse de un alijo de droga que viaja en un tren. A Coleman lo avisa un confidente, pero Simon consigue escapar sin que el comisario lo descubra. Finalmente, Coleman desenmascara a Simon y es él mismo quien lo mata, tras tenderle una trampa.

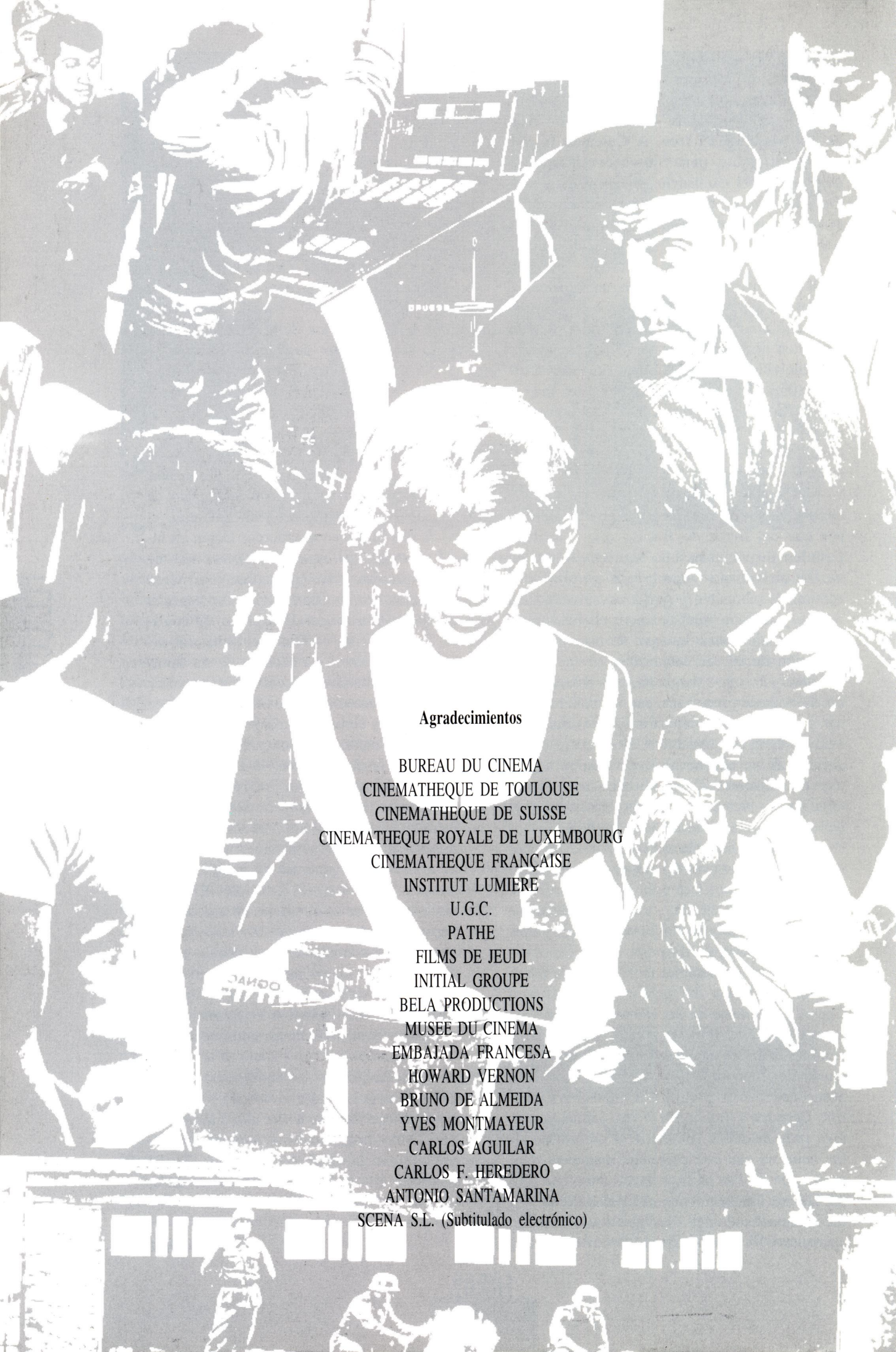
En el comienzo de **Círculo rojo**, un carcelero se esconde de sus propios compañeros para proponer cierto atraco a un delincuente que va a ser puesto en libertad (¡qué acierto tan magnífico!: para Melville, ya ni en la mismísima cárcel están delimitadas las fronteras entre un lado y otro de la ley); en el transcurso de la conversación, el primero (Pierre Collet) indica *"Si sale bien..."*, a lo cual el segundo (Alain Delon), interrumpiéndole, aduce *"¿Y si sale mal?"*.

Ojalá pudiera razonarse a partir de este símil el por qué del tremendo fracaso que constituye **Crónica negra**, pues ello significaría que el *thriller* melvilliano *"si sale bien"* conforma un admirable, solidísimo y personal estilo de Cine Negro, y *"si sale mal"* un mero artificio mitómano, patéticamente incapaz de trascender su condición de tal, de encubrir su gratuidad, su inanidad. Mas, por desgracia, esta imagen, sin ser del todo improcedente, no basta para explicar que dentro de una filmografía una obra maestra de la magnitud de **Círculo rojo** pueda seguirse de un engendro como **Crónica negra**, pues ese *"si sale mal"* únicamente atañe a la materialización técnico-artística del concepto, y la película postrera de Jean-Pierre Melville decepciona, aburre e indigna no sólo por la pobreza de recursos que denota su realización. En absoluto. Para empezar, la propia historia carece de cualquier viso de interés, y encima su construcción, el guión, abunda flagrantemente en partes sin aclarar, paréntesis absurdos, elipsis caprichosas y licencias intolerables (sobre todo, la injustificada detención del personaje de Michael Conrad), y el único de sus elementos que podría generar cierta tensión (el policía y el gángster compartiendo el amor de una misma mujer) queda del todo desaprovechado, virtualmente arrinconado, acaso porque a la imposible Catherine Deneuve (vestida por Yves Saint-Laurent, *bien entendu*) no se la creía ni el propio Melville: tanto da que este personaje mantenga relaciones con los dos protagonistas, como que sólo las hubiera mantenido con el policía, sólo las hubiera mantenido con el gángster, o ni siquiera apareciese. En el contexto de la película, nada de lo que ella haga se traduce en algo, se justifica en la pantalla. Y ya que hablamos de "estrellas" francesas, no creo desvelar ningún secreto espectacular afirmando que Alain Delon es un actor que, cuando aparece inteligentemente encauzado dentro de un planteamiento cinematográfico de acuerdo con sus posibilidades, denota auténtica fuerza, desprende magnetismo, pero cuando ocurre todo lo contrario resulta un narciso inexpresivo, monocorde y de lo más insoportable. **Círculo rojo** y **Crónica negra**, respectivamente, ejemplifican bien esta antítesis.

Quisiera pensar que los defectos relacionados (guión descuidadísimo; desinterés por incorporar el personaje femenino, teóricamente fundamental, en la trama; realización rutinaria) y el visto bueno del realizador, para la secuencia del asalto al tren desde un helicóptero, a unas maquetas irrisorias, indignas hasta de una fiesta colegial, en realidad delatan que Melville apenas creía en este proyecto, e intentó quitárselo de encima de cualquier manera. Sin embargo, el hecho de que el *flic* encarnado por Delon en lugar de prorrogar los espléndidos personajes de policías, taimados y ambiguos, que recorrieron los anteriores *thrillers* de Melville (en especial los que interpretaron Jean Desailly en **El confidente**, Paul Meurisse en **Hasta el último aliento**, Francois Perier en **El silencio de un hombre** y André Bourvil en **Círculo rojo**) recuerde notable y alarmantemente a los chulos con placa que ya entonces comenzaban a inundar las pantallas internacionales -en concreto a partir del éxito de **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971) de Don Siegel, un año anterior a **Crónica negra**- me hace temer lo peor, es decir una involución profesional e ideológica de Melville, que vergonzantemente intenta justificarse, de cara al cinéfilo, a base de un generoso despliegue de autoreferencia: el atraco del principio, Riccardo Cucciola mirándose en el espejo, un espectáculo de *Night Club* al que no prestan atención los protagonistas, los atracadores enterrando el botín, el París nocturno, los coches americanos, las gabardinas, la solidaridad entre los hampones, Richard Crenna sacrificándose de forma parecida a Delon en **El silencio de un hombre**...

Mejor será, pues, correr un tupido velo delante de **Crónica negra**, "dejar el tema", e intentar olvidar que esta basura cerró una filmografía tan atractiva y perpetuamente reivindicable/recuperable como la de Jean-Pierre Melville. El esfuerzo que ello requiere es arduo, sin duda, pero el autor de **Círculo rojo** lo merece.

Carlos Aguilar



Agradecimientos

BUREAU DU CINEMA
CINEMATHEQUE DE TOULOUSE
CINEMATHEQUE DE SUISSE
CINEMATHEQUE ROYALE DE LUXEMBOURG
CINEMATHEQUE FRANÇAISE
INSTITUT LUMIERE
U.G.C.
PATHE
FILMS DE JEUDI
INITIAL GROUPE
BELA PRODUCTIONS
MUSEE DU CINEMA
EMBAJADA FRANCESA
HOWARD VERNON
BRUNO DE ALMEIDA
YVES MONTMAYEUR
CARLOS AGUILAR
CARLOS F. HEREDERO
ANTONIO SANTAMARINA
SCENA S.L. (Subtitulado electrónico)

OGNAC

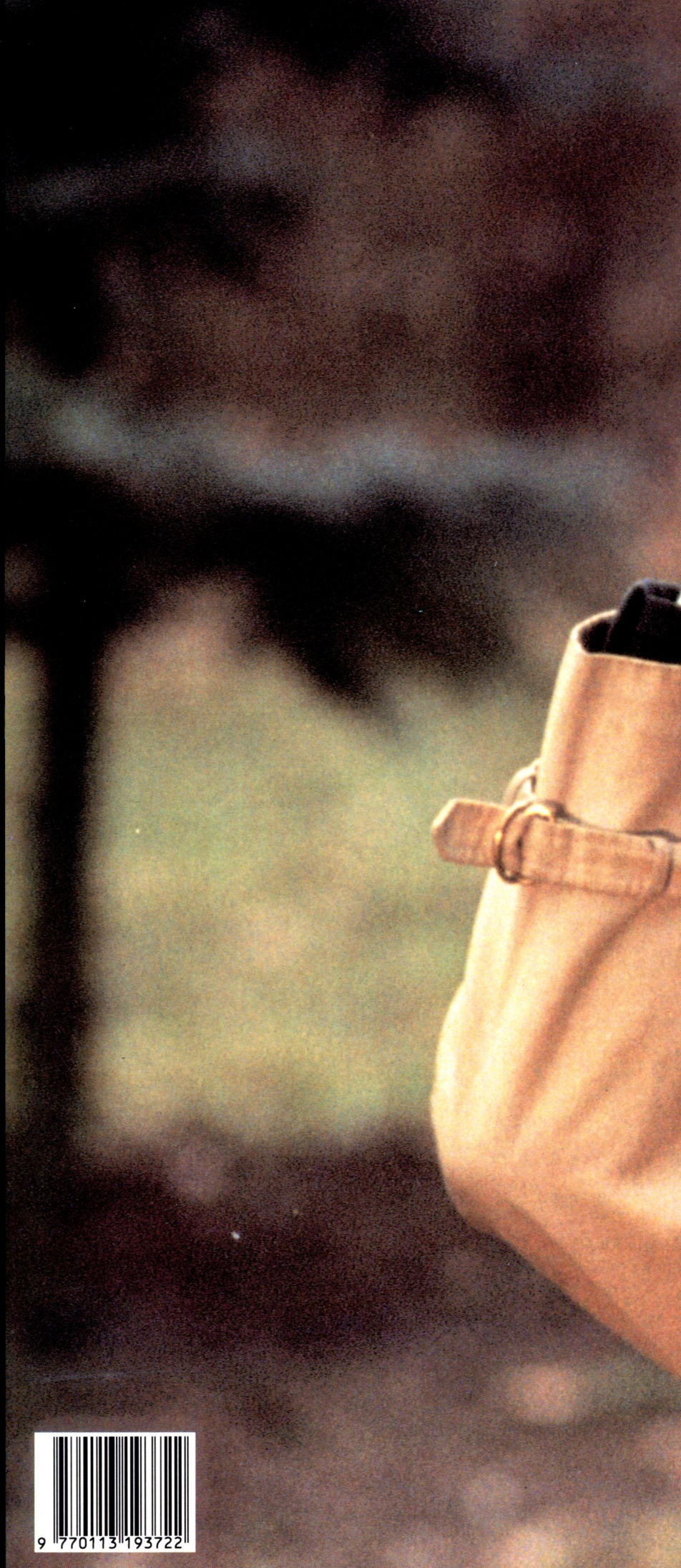
Colaboran:

NAZIOARTEKO ZINEMALDIA. DONOSTIA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIAN

Filmoteca
Generalitat Valenciana

MINISTERIO DE CULTURA

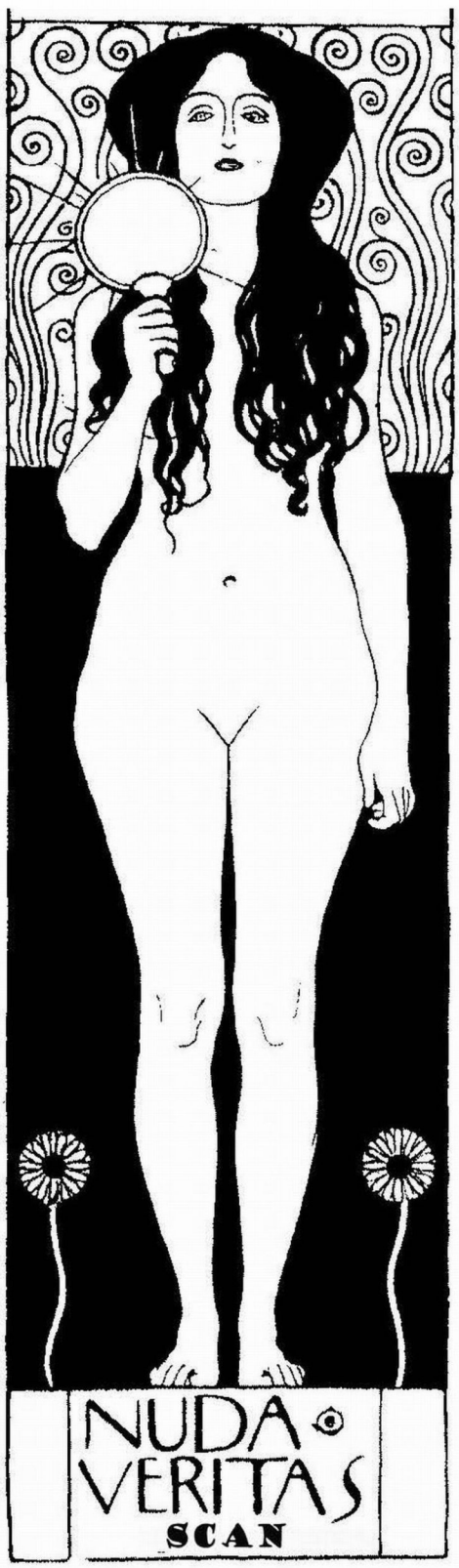
FILMOTECA ESPAÑOLA



Distribuye :

Ediciones Paidós

9 770113 193722


NUDA
VERITAS
SCAN